



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

PROBLEMAS DE LA CONFIGURACIÓN Y DE LA *SOLUCIÓN ARTÍSTICA* DE “EL ROBO DE TIZTLA” Y “LA SEMANA DE COLORES”, DE ELENA GARRO

Que para obtener el título de:
LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

Presenta:
ALICIA SÁNCHEZ QUINTANA

Asesora:
MTRA. MARIANA LEÓN CONTRERAS

Toluca, Estado de México, 2020

Índice

Introducción.....	4
I. Teoría para una <i>solución artística</i>	10
II. Tres posturas en la crítica sobre la obra de Elena Garro.....	23
La general Elena Garro y su mirada histórica.....	25
La imaginación y el juego de la niña-adulta	27
La magia de las palabras	29
III. “El robo de Tiztla”: desmitificación de la historia oficial	32
Acontecimiento	32
1. Introducción: Tiztla y sus habitantes.....	36
2. La investigación del robo de Tiztla	36
3. La “verdad” de Eva	45
Voces de los personajes	48
Jefe de la policía.....	48
Fili, Carmen y Candelaria	52
Señora de la casa	54
Lorenza.....	55
Eva.....	58
Eva niña	58
Eva adulta	60
Narradora de la primera parte	62
Conclusiones del análisis	65
IV. “La semana de colores”: desmitificación del mito del indio.....	70
Acontecimiento	70
1. Las palabras de Candelaria.....	74
2. Eva, Leli y la Semana (antes de don Flor)	75
a) El orden de los días (1): viernes	77
b) Sobre los viernes	79
c) El orden de los días (2): domingo.....	82
e) El orden de don Flor (1): Lunes	84
f) En la colina de los girasoles gigantes (2): la semana.....	85

g) El orden de don Flor (2): Jueves	86
h) El orden de don Flor (3): Domingo	88
3. La visita	89
a) El silencio de la colina	89
b) El descenso	90
c) La entrevista	91
d) El recorrido	92
e) El desorden	98
f) La pregunta	100
4. La huida: como pájaros locos	101
5. El misterio de don Flor: “¿Están seguras de que les habló?”	103
Voces de los personajes	104
Candelaria y Rutilio	105
El padre de las niñas y Felipe II	109
Don Flor y sus Días	111
Eva y Leli	121
Narrador	124
Conclusiones del análisis	128
Conclusiones	131
Bibliografía	145

Introducción

Elena Garro es considerada una de las escritoras latinoamericanas más relevantes del siglo XX. Sin embargo, pese a su tardío reconocimiento¹ —recordemos que sus textos comenzaron a publicarse hasta la década de los sesenta² y su figura se estigmatizó tras el movimiento del 68—, su obra aún no ha sido estudiada a profundidad, pues si bien hay críticos que reconocen su labor literaria, tal como Ute Seydel³, Emmanuel Carballo⁴ y Patricia Rosas Lopátegui⁵, hay otros que se han apegado únicamente a los aspectos biográficos, ya que, afirman, la autora plasma en sus novelas, cuentos, obras dramáticas y poemas, el nítido reflejo de la conflictiva vida que llevó.

Si bien Garro escribió tomando como referencia ciertos momentos clave de su vida, esto no quiere decir que sus personajes y sus historias sean un fiel retrato de la realidad. Todo lo contrario, en cada uno de sus textos nos encontramos frente a un mundo lleno de voces, elementos y acontecimientos reconfigurados por la *posición y perspectiva* de un(a) *autor(a) implicado(a)* que da cuenta de un universo de visiones del mundo estructuradas de maneras muy complejas, las cuales abordan temáticas de la historia de México y de su cultura. Así,

¹ “[S]e dejaron venir los elogios en cascada para la escritora después de varios años de ignorarla [...] A la Garro tampoco la nombraron miembro de la Academia de la Lengua ni los *eruditos* la consideraron digna de estar dentro de El Colegio Nacional, ni tampoco le otorgaron el Premio Nacional de Literatura. De milagro le dieron el Villaurrutia”, Carlos Landeros, *Yo, Elena Garro* (Distrito Federal: Lumen, 2007), 147.

² “En México no me publicaban. El Fondo no me publicaba, Mortiz me publicó *Los recuerdos* porque Octavio se lo exigió, si no, no me lo hubiera publicado”, Landeros, 132.

³ Ute Seydel, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)* (España: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007).

⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (Distrito Federal: Alfaguara, 2005).

⁵ Patricia Rosas Lopátegui, *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica* (Distrito Federal: Porrúa, 2005).

aunque no podemos separar a la escritora poblana de su contexto, proponemos entrar al texto sin los prejuicios que giran en torno a su polémica figura, y abordarlo por el texto mismo.

Por lo tanto, el propósito de esta investigación estriba en realizar un acercamiento a la configuración de los hilos narrativos articulados como una unidad poética en dos cuentos pertenecientes a *La semana de colores*: “El robo de Tiztla” y “La semana de colores”, a partir de la propuesta de tomar al texto en su conjunto y acercarnos a una de sus tantas *soluciones artísticas*, en este caso organizada por el *autor implicado* y vehiculada por el narrador, quien es el responsable de la enunciación de la historia. En este sentido, las preguntas que guían nuestro análisis giran en torno a encontrar una *solución* a los problemas narrativos configurados en ambas obras. Dicho de otra manera, ¿cómo intentar comprender y desentrañar la complejidad de los cuentos?, y ¿cuál sería una de sus posibles *soluciones artísticas*?

Para tal cometido, recurrimos a algunos aspectos teóricos, que también nos servirán de sustento para cumplir nuestro objetivo. El primero es el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* (PASA) de Francisco Xavier Solé Zapatero, así como los elementos implicados en la propuesta de la *solución artística* de Yuri Lotman y el *círculo hermenéutico*⁶ de Paul Ricoeur; fundamentos que nos permiten ubicar la perspectiva de nuestro análisis, el cual se centra en la relación dinámica Autor-Texto-Lector (en el entendido que nos referimos al *autor y lector implicados*). En este sentido, el *autor implicado* es quien articula las instancias del proceso narrativo desde cierta *postura*, para permitir al narrador (o narradores) encontrar, a su vez, una *posición y perspectiva* (de acuerdo con su espacio de experiencias y

⁶ Planteado en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, III vols. (México: Siglo XXI, 2000).

horizonte de expectativas de su presente histórico), y posibilitar el encuentro de una serie de *soluciones artísticas*, las cuales toman en cuenta al receptor (*oyente-lector implicado*) que tiene presente para hacerlo.

Así, el primer acercamiento para una encontrar una respuesta a los cuestionamientos que expresamos con anterioridad, nos valdremos de los elementos configurados en el texto. Es decir, nosotros como lectores seremos testigos de las articulaciones propias que en las obras se movilizan, por lo que el texto será considerado como un *sujeto* que dialoga y muestra un mundo de posibilidades y perspectivas para comprender a la sociedad, a la cultura y a la historia de México.

Desde esta perspectiva, nos valdremos de los *niveles* propuestos en el PASA⁷, con el objetivo de considerar el texto en su conjunto y de ir ubicando posibles *planos* que nos ayuden a constatar tales complejas articulaciones, así como tomar en cuenta las múltiples transformaciones de cada uno de los personajes.

Este *proceso* plantea, en primer instancia, de forma general y tentativa, puesto que depende de la propia configuración del texto, proseguir tres *niveles* básicos, ubicados en diferentes planos compositivos: 1) el del *acontecimiento representado* (*ver*): *qué* sucede y *cómo* en el cuento; 2) el de la *expresión* (*escuchar*), que toma en cuenta tanto la *posición* y *perspectiva* de los personajes y del narrador, como sus respectivas relaciones y choques discursivos con los otros: *qué*, *cómo*, *para qué* y *a quién* se dice, y 3) el de la configuración,

⁷ Xavier Solé Zapatero, *Algunos problemas de la poética narrativa de "Todas las sangres" de José María Arguedas* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006), 57.

lugar donde se articulan las dos anteriores, tanto por medio del narrador, responsable de los choques discursivos, como del *autor implicado*, quien configura la obra literaria.

En este caso, nos acercaremos a la estructura interna de ambos relatos, pero no partiremos de un tema particular, ni de las figuras que podrían representar ciertos personajes, y mucho menos de las posibles simbolizaciones contenidas en ambos textos, sino del acontecimiento, pues, aunque pareciera simple, para poder entender las voces, al narrador, o uno de los múltiples significados de los relatos, primero necesitamos ver *qué* sucede, *cómo* sucede y *para qué*. Es decir, comenzaremos por ubicar la estructura, la cual sostiene a la narración y, posteriormente, continuaremos con el segundo *nivel* (para relacionarlo con el anterior), que corresponde a escuchar las *posiciones* y *perspectivas* de los personajes, quienes articulan sus heterogéneas visiones del mundo y se transforman al chocar con otros personajes, proceso que da cuenta de sus cambios en el tiempo y en el espacio, dando cabida así a las múltiples y complejas perspectivas que se van entrelazando.

Tanto “El robo de Tiztla” como “La semana de colores” son cuentos complejos y aún no han sido trabajados a profundidad. De ahí el interés por proporcionar un análisis que no se quede sólo en los relatos como un reflejo de la infancia de Garro, sino como dos *sujetos* que muestran un universo de múltiples lecturas y perspectivas de los temas que se van dinamizando en los distintos tiempos y espacios. Por lo tanto, el texto, entendido desde esta propuesta de lectura, abre la posibilidad de distintas *soluciones artísticas*, las cuales surgen del texto mismo.

En cuanto a la estructura de la tesis, se plantean cuatro capítulos: I. Teoría para una *solución artística*, II. Tres posturas en la crítica sobre la obra de Elena Garro, III. “El robo de

Tiztla”: desmitificación de la historia oficial y IV. “La semana de colores”: desmitificación del mito del indio.

En el primer capítulo se enuncian todos los planteamientos teóricos para sustentar el *proceso* que nos guiará a una de las tantas *soluciones artísticas* de ambos cuentos, partiendo de la relación Autor-Texto-Lector que engloba todos los elementos del *círculo hermenéutico* de Paul Ricoeur y retoma los planteamientos de Yuri Lotman sobre la estructura del texto artístico y las nociones de *autor implicado* y *lector implicado* de Ricoeur. Por último, se desarrolla el PASA de Solé para dar cuenta de los *niveles* que este propone y que, finalmente, permitieron encontrar la *solución artística*, pues si bien la tesis se enfoca en esta última, es necesario mostrar cómo se articulan los hilos narrativos que moviliza y vehicula el narrador a través de la estructura propuesta por el *autor implicado*.

El segundo capítulo contiene tres posturas de la crítica sobre la obra de Elena Garro: el cuestionamiento de la Historia, la infancia como fuente de inspiración y la palabra como manifestación de la realidad; y están incluidas en esta tesis porque funcionan para dialogar con la propuesta aquí planteada, aunque no sean fundamentales para el análisis de los cuentos. Si bien hay puntos en común, también hay choques y perspectivas no compartidas, pero de eso se trata este trabajo, de enriquecer la obra de Elena Garro y poner sobre la mesa la discusión acerca de la transcendencia de textos aún no profundizados como lo son “El robo de Tiztla” y “La semana de colores”.

En el tercer y cuarto capítulos se enuncia el proceso de análisis de ambos cuentos, el cual da cuenta de cómo se llegó a las *soluciones artísticas* que se proponen en las conclusiones. Así, para cada cuento se abordan los *niveles* sugeridos por el PASA —

acontecimiento, personajes y narrador, a excepción del tercer *nivel* (*autor implicado*)— con el propósito de ordenar la estructura de los textos y para seguir los choques y cambios discursivos de los personajes, todo articulado por un narrador. Si bien parece repetitivo y confuso, es necesario explicar los *niveles* desde la lógica de cada cuento para ubicar las complejidades que estos presentan, de ahí la relevancia de este trabajo, pues no es sencillo ordenarlos ni articular sus lógicas. Por tal razón, se enuncian dos veces: 1) desde el acontecer de las acciones y 2) desde las voces de los personajes y el narrador.

Finalmente, en las conclusiones se sintetizan las particularidades de los textos y se articula una *solución artística* para cada uno que posibilita cerrar las problemáticas encontradas en los análisis. Así, el capítulo tres y cuatro permiten apuntar que estos cuentos de Elena Garro tienen una particular configuración que encierra múltiples aspectos: acontecimientos, voces y simbolizaciones o metaforizaciones, todos articulados por un narrador que vehicula y moviliza los hilos conductores de los textos. Por lo cual, este análisis no se centra en un único elemento del relato, sino que retoma todas sus partes por *niveles* para ir profundizando en el entramado que nos presenta el narrador.

I. Teoría para una *solución artística*

El arte ha sido entendido como el producto del hombre que tiene por finalidad explicar la realidad de manera estética. Sin embargo, al decir que el arte explica, quiere decir que muestra un universo de visiones del mundo estructuradas de maneras muy complejas. Pero para acceder a estas, es necesario tomar en cuenta que, en el caso de la literatura, no se trata exclusivamente del texto, pues hay un autor (emisor) que lo escribió (o configuró) desde su *posición y perspectiva* para un lector (receptor) que lo leyó (o reconfiguró), a su vez, desde su *posición y perspectiva*. Lo cual nos deja a nosotros como testigos de esta relación Autor-Texto-Lector.

Dicho esto, como soporte teórico utilizaremos la propuesta de Yuri Lotman sobre la estructura del texto artístico, las nociones de *autor implicado* y *lector implicado* de Paul Ricoeur, además del PASA de Xavier Solé, para introducirnos en los textos “El robo de Tiztla” y “La semana de colores”, y así dar cuenta de la respectiva configuración.

Yuri Lotman⁸ centra su propuesta en los elementos que se entretajan en la estructura de un texto artístico. Este proceso comienza por ubicar al arte como un medio de comunicación, el cual “realiza una conexión entre el emisor y el receptor”⁹. Dicha relación se sirve de un lenguaje (lingüístico, en el caso de la literatura); que es, en términos semióticos, “cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular”¹⁰. Entonces, todo lenguaje está estructurado puesto que comunica algo.

⁸ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1970).

⁹ Lotman, 17.

¹⁰ Lotman, 18.

Si el lenguaje es una forma de comunicación entre dos individuos, será más cómodo sustituir el concepto de *individuo* por *transmisor del mensaje y receptor del mensaje*. Así, se entiende que el lenguaje no relaciona a dos individuos, sino a dos “mecanismos transmisores (receptores)”¹¹. Incluso, esto puede darse en un mismo individuo, en este caso la información no se transmite en el espacio, sino en el tiempo y funciona como medio de autoorganización de la persona.

Para nuestro cometido, nos interesa acercarnos a la comprensión de los elementos comunicativos que intervienen en el lenguaje artístico, y que se entretajan en los textos literarios. Respecto a esto, Lotman distingue tres tipos de lenguajes: *a)* las lenguas naturales, tales como el español, el francés o el ruso; *b)* los lenguajes artificiales, como los de las ciencias o de las señales convencionales; y *c)* los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, lenguajes que se sitúan por encima del lenguaje lingüístico convencional. A este último pertenece el del arte, el cual utiliza la lengua natural como material; sin embargo, no significa que se reproduzcan tal cual todos los aspectos de las lenguas naturales, sino que se complejiza a múltiples perspectivas, dependiendo de las diversas posiciones desde las cuales el lector se sitúa para ubicar las estructuras del texto en diferentes *niveles*, las visiones del mundo de los personajes y las infinitas asociaciones movilizadas y vehiculadas en cada obra de arte.

El modo particular de *organización* constituye la esencia misma del arte, es decir, la composición de la estructura distingue al lenguaje artístico de otros. Incluso en el caso de la literatura y la pintura se utilizan lenguajes diferentes, pese a que ambas disciplinas pertenecen

¹¹ Lotman, 19.

al arte: “Todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su ‘vocabulario’ [...] todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada, y esta estructura posee su propia jerarquización”¹².

Así, vemos que hay mil formas de acomodar estos signos —o palabras—, pero “la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida”¹³. Si el arte no fuera complicado, su contenido sería asimilado al instante. De esta manera, no se cumpliría con la característica del sistema de modelización secundaria, pues el lenguaje artístico no se superpondría a la lengua natural y sólo sería eso: lengua natural.

En este sentido, la idea que transmite el arte es siempre un *modelo del mundo*, el cual recrea la realidad de alguien en un tiempo y un espacio determinados. En palabras de Lotman: “el pensamiento artístico se realiza a través de la ‘concatenación’ —la estructura— y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad”¹⁴. Así, la construcción de la complejidad del texto artístico va, evidentemente, de la mano con la estructura que se conforma a partir del transcurrir de los diferentes *modelos del mundo* de los personajes, del narrador y del autor. De aquí que fondo y forma vayan de la mano, ya que “el contenido conceptual de la obra es su estructura”¹⁵.

Sin embargo, no siempre el mensaje es comprendido: “el hecho [...] de incomprensión prueba que no todo mensaje llega a entenderse”¹⁶. Para que exista la

¹² Lotman, 18.

¹³ Lotman, 21.

¹⁴ Lotman, 22.

¹⁵ Lotman, 23.

¹⁶ Lotman, 23–24.

comprensión de un mensaje, es necesario que ambas partes tengan un lenguaje común, de otra manera, el mensaje jamás podrá ser transmitido.

No obstante, el proceso de transmisión de la información posee dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica. Ambos están bajo las reglas del que habla y las reglas del que escucha. En este sentido, el arte, como medio de comunicación, tiene como consecuencia la afirmación de que “para poder entender la información transmitida por los medios del arte es preciso dominar su lenguaje”¹⁷.

El lenguaje, además de ser un sistema de transmisión, es un sistema de modelización, porque en él va toda la carga cultural que constituye a quien emite el mensaje. En palabras de Lotman, “El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y [...] pertenece, por toda su estructura, al ‘contenido’, es portador de información”¹⁸.

Por ejemplo, en un cuento, cada personaje articula su discurso y sus acciones con base en su propio *modelo del mundo*. Lo mismo ocurre con el narrador, si bien lo hace en un *nivel* más profundo, ya que articula personajes, tiempos y espacios de acuerdo a su *posición* y *perspectiva*. Dinámica a la que se le suma el *modelo del mundo* del autor, quien construye el texto bajo su propio sentido de “realidad”. Gracias a todas estas intervenciones que hay dentro de ese cuento, es que se vuelve compleja su estructura; y todavía más, su análisis.

Entonces, el arte, al ser un lenguaje, se trata de un sistema de comunicación, pero también un sistema de modelización, ya que, además de explicar la “realidad” desde

¹⁷ Lotman, 25.

¹⁸ Lotman, 30.

múltiples y heterogéneas perspectivas y *niveles*, también la modela de acuerdo con un emisor implícito.

Si la obra de arte me comunica algo [...] se puede destacar en ella:

- 1) la comunicación, lo que se me transmite;
- 2) el lenguaje, un determinado sistema abstracto, común para el transmisor y el receptor, que hace posible el acto mismo de la comunicación¹⁹.

Asimismo, la elección por parte del escritor de un género, estilo o corriente artística está determinada en la preferencia de un lenguaje para dialogar con el lector. Y esto se asume, de igual manera, para dar respuesta a las preguntas: *¿por qué y para qué lo cuenta?* De aquí que el lector avezado tiene que asumir la tarea de responder bajo las reglas que le han sido impuestas para el entendimiento del lenguaje de la obra literaria.

Dicho lenguaje está basado en una “compleja jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada”²⁰. Esto quiere decir que, tanto el escritor (emisor), como la obra literaria (mensaje transmitido), están configurados a partir del otro: no sólo son los *modelos del mundo* propios, sino también los ajenos.

En este sentido, retomamos la concepción de *niveles* propuesto por el autor, ya que la posibilidad de seguir ciertos *niveles* de la estructuración de la obra nos permite dar cuenta de una lectura (o acercamiento) a la *solución artística*²¹ vehiculada en la misma.

¹⁹ Lotman, 26.

²⁰ Lotman, 30.

²¹ Término desarrollado por Solé a partir de su lectura de *Estructura del texto artístico* en *Algunos problemas de la poética narrativa de “Todas las sangres de José María Arguedas*.

Como se ha mencionado, el discurso literario “es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado”²². Para acceder a estos últimos, es necesario *decodificarlos* bajo las reglas del sistema, y analizar cada parte de la estructura por *niveles*. En este sentido, el lector se sumerge en la obra gradualmente, pues va de la *superficie* a lo más *profundo*, mientras su capacidad receptora se lo permita, ya que “la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística”²³.

Esto último suena desalentador, pero no lo es si se mira desde las posibilidades que dan los *modelos del mundo*: cada sujeto se comunica con el otro a partir de donde se encuentre posicionado. Entonces, tal vez no se pueda acceder al significado total de la obra, ni siquiera el autor o el escritor podrían hacerlo, pero la propuesta de entrar al texto por *niveles* permite un análisis profundo y acertado.

Ahora bien, el signo y el sistema de signos están indisolublemente relacionados con el problema del (de los) significado(s)²⁴, pues “El signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario. Y la finalidad de la actividad semiótica es transmitir determinado contenido”²⁵. Así, el estudio de lo que significa “tener un significado”, consiste en el estudio del acto de comunicación y su papel social.

²² Lotman, *Estructura del texto artístico*, 23.

²³ Lotman, 21.

²⁴ No se trata de un único significado, pues al hablar de literatura, entendemos que se pueden hacer múltiples lecturas de un texto literario debido a los diferentes *modelos del mundo* de los lectores que se acercan a la obra en tiempos y espacios determinados y con *posiciones* y *perspectivas* particulares.

²⁵ Lotman, *Estructura del texto artístico*, 47.

De esta manera, el estudio de la obra artística debe ser inmanente, en tanto que da los elementos para seguir el camino adecuado y conocer el contenido que está escrito en ella. Por tal razón, se presentan dos cuestionamientos: “[a] *cómo* se organiza el texto artístico en su construcción interna, inmanente; y [b] *cuáles son* sus relaciones semánticas con los fenómenos externos respecto a él”²⁶. Esto refiere al significado del contenido dentro de la obra y a las resignificaciones que se hacen de ella a partir de considerar las relaciones externas (contextuales) que vehiculan, y con las cuales se complejizan sus significaciones.

Además, Lotman establece la jerarquicidad en el texto, debido a que su estructura no está conformada por elementos, sino por las relaciones de dichos elementos, entonces en ello radica la construcción de un texto literario “como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales”²⁷.

Así, entendemos que un texto artístico está conformado por *niveles*, los cuales pueden analizarse de manera independiente, o bien establecer las relaciones entre cada uno de ellos, “Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto”²⁸. Es decir, en los *niveles* y las múltiples relaciones que se establecen entre ellos está el camino hacia los acercamientos a las *soluciones artísticas*.

Desde esta perspectiva, una vez que ahondamos, en primer lugar, sobre la estructura del texto artístico de Lotman, el cual incluye a un remitente y a un destinatario; en segundo lugar, daremos pie a revisar la relación Texto-Lector, pero desde la perspectiva del lector.

²⁶ Lotman, 49. Las cursivas son mías.

²⁷ Lotman, 73.

²⁸ Lotman, 73.

Para tal cometido, retomaremos los planteamientos teóricos de Paul Ricoeur²⁹, quien se centra en la dinámica que realiza el lector a través del *círculo hermenéutico*:

Mimesis I. Prefiguración (el *antes* del texto). Se trata de la red de intersignificaciones que todos poseemos en la conciencia, es decir, es la pre-comprensión del mundo antes de hablar, leer o actuar. Y es justamente a partir de los recursos simbólicos previos que el autor posee, que se levanta la trama, la cual es parte del obrar de todo ser humano.

Mimesis II. Configuración (la mediación entre el *antes* y el *después* del texto). Es, pues, la *configuración* narrativa, la construcción de la trama. Esta ocupa, así, una posición intermedia. Por lo mismo, es la que sirve de eje del análisis, dada la función que tiene de ruptura, por cuanto mundo configurado, por cuanto composición poética. Es la que instituye, finalmente, la identidad del texto literario, y nos permite transfigurar el *antes*: nuestro espacio de experiencias y nuestro espacio de expectativas prefigurado, en un *después*: en uno refigurado, gracias a su poder de *configuración*. La poética se plasma, así, por el *autor implicado*, a través del narrador y sus personajes, el cual, por tanto, se expresa, representa y actúa en compañía de otros en el acontecimiento representado.

Mimesis III. Refiguración. Es el *después* del texto, esto es, la intersección del mundo del lector y el mundo del texto. Es esta la que permite, supuestamente, la fusión de horizontes (dado que nunca se puede alcanzar). Es, pues, la intersección del mundo configurado (*Mimesis II*) y el mundo en que la acción despliega su especialidad de temporalidad específica. Y justamente, es el mundo refigurado el que hace que nuestra conciencia se

²⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, 5a ed., vol. I, III vols. (México: Siglo XXI, 2004).

modifique, tanto en nuestro ser, como en nuestro actuar, al relacionarnos con los otros. Pero es también de donde surge la *refiguración*, la solución poética, en función de la solución artística dada por el *autor implicado*.

El lector es, pues, el operador, aquel que realiza el recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III, por medio de *mimesis* II. Y al haber *reconfigurado* la obra, el lector se *refigura* y cambia su obrar. Por lo tanto, es un trabajo hermenéutico de reconstrucción y de *refiguración*.

En resumen, entre el autor y el lector está el texto, pero para que el proceso de comunicación sea efectivo, el mensaje debe conducir al receptor para que este *descifre* lo que el texto quiere decir. Así, cuando hablamos de *autor*, no nos referimos al ser biológico que escribió el texto, sino a los múltiples disfraces y máscaras que este toma para manifestarse en la obra. Así, “el autor implicado es el que el lector distingue en las marcas del texto: ‘Lo inferimos como versión ideal, literaria, fingida, del individuo real’”³⁰; dicho de otra forma, es una especie de sabio desconocido, que sabe de las intenciones y los movimientos de los personajes y que puede responder a las interrogantes que el texto plantea:

Hay siempre un autor implicado: la fábula la narra alguien; o siempre hay un narrador especial; pero cuando es el caso, comparte el privilegio del autor implicado que, sin llegar siempre hasta la omnisciencia, tiene en todo momento el poder de acceder al conocimiento de otro desde el interior³¹.

Ahora bien, en cuanto al lector, “es otra cláusula del mismo pacto”³², donde es “a la vez presa y víctima de la estrategia fomentada por el autor implicado”³³; se encarga de *configurar la obra* desde sus posibles lecturas articuladas desde su *modelo del mundo*. Entonces tenemos

³⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: el tiempo narrado*, vol. III, III vols. (México: Siglo XXI, 1996).

³¹ Ricoeur, III:872.

³² Ricoeur, III:872.

³³ Ricoeur, III:880.

como resultado al *lector implicado*, que es “la función asignada al lector real por las instrucciones del texto”³⁴.

Por consiguiente, entendemos que el autor real se disuelve en el *autor implicado*, mientras que el lector real se asume como *lector implicado*. Mientras que el primero guía a través del texto, el segundo *configura* y se *refigura* a partir de las instrucciones que la obra da.

Ahora bien, para concluir con la relación entre los tres elementos, Autor-Texto-Lector, nos basaremos en la propuesta de análisis de Solé³⁵, quien parte de la idea central de comenzar por tomar en cuenta al *autor implicado* que articula las instancias del proceso narrativo desde una *postura*, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una *posición* y *perspectiva* (de acuerdo con su espacio de experiencias y horizonte de expectativas de su presente histórico) que le posibilite dar una serie de *soluciones artísticas*, las cuales toman en cuenta la respuesta del receptor (*oyente-lector implicado*) al que se dirige y al que tiene presente para hacerlo.

De este modo, se propone partir de los *niveles* propuestos en el PASA³⁶, ya que el *proceso* propone comenzar por la *experiencia* que se genera al dejarse conducir a través de los hilos narrativos del texto, adentrarse en su *ser* que ha sido configurado por el *autor implicado*. Y es el propio texto el que va poniendo en evidencia las características y múltiples relaciones posibles articuladas dentro de él.

³⁴ Ricoeur, III:885.

³⁵ Solé Zapatero, *Algunos problemas de la poética narrativa de “Todas las sangres” de José María Arguedas*.

La propuesta del PASA nos posibilita una guía para mostrar al investigador-lector dos ejemplos: cómo entrar al texto y cómo dialogar con él en la medida en que va comprendiendo su particular *configuración*, por lo que el primer paso consiste en adentrarse en el texto paulatinamente por *planos* o *niveles* para ver qué problemas discursivos se presentan y de qué manera pueden irse “resolviendo” y articulando en el propio recorrido. En este sentido, Solé retoma de Lotman, de Ricoeur, de Bajtín, entre otros, la propuesta de *entrar al texto* a través de diferentes *niveles* como una opción para ordenar los hilos narrativos por los que puede caminar el lector; hilos que él mismo irá relacionando, así como analizando sus choques y transformaciones discursivas simbolizadas contextualmente en la obra. Para Solé estos *niveles* conducen al lector, es decir, como Ricoeur propone: “colocarse de tal manera que sepamos *explicar, comprender, entender e interpretar* qué es lo que manifiesta el *autor implicado*, a través del *narrador*³⁷, como producto de la *poética*³⁸ de la obra”³⁹. Para el caso del PASA se sugieren tres *niveles* o guías para hacerlo, los cuales son etapas o planos generales:

1. Concentrarse en lo que se *ve*: la *representación*, el acontecimiento representado de las acciones, en este sentido, lo que se *ve* que acontece con los personajes, tomando en cuenta también el tiempo y el espacio en los que estos actúan. Este *nivel* es necesario para dar cuenta de la manera en que se van presentando las acciones, según su composición básica.

³⁷ “*Papel* representado por el *agente* que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales o imaginarios. (...) que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto fuera como dentro de la narración”, Helena Beristáin, *Diccionario de poética y retórica* (México: Porrúa, 2008), 355.

³⁸ Término que retomo de Paul Ricoeur, en su obra *Tiempo y Narración. Tomos I, II y III*.

³⁹ Solé, p. 55.

2. Seguir lo que se *oye*: la *expresión*, de acuerdo con la *posición* y *perspectiva* de los personajes y del narrador. Es decir, seguir lo que se *oye* de estos y constatar que cada uno manifiesta diferentes *posiciones* y *perspectivas*, las que resultan complementarias o antagónicas. Para Solé, en este proceso es necesario ir buscando las referencias contextuales: socio-históricas, literarias, etc. que allí van apareciendo, para comenzar a relacionarlas con los diferentes discursos simbolizados que se expresan a través de los personajes. Por lo que el lector va a dar cuenta de las transformaciones complejas de cada una de las visiones de los personajes al chocar con los demás, así como de las complejidades de las posturas desde las que se expresan y actúan.

3. Seguir cómo lo *expresa* y *representa* (relata) el narrador: la *configuración*. En este lugar se articulan los dos *niveles* anteriores por medio del narrador, en función de la *solución artística*⁴⁰, utilizada por el *autor implicado*⁴¹, para relatarlo, producto de la organización *poética*⁴².

El *proceso* implica que deben ser analizados los *niveles* y sus elementos por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí. Evidentemente, no se trata de encontrar *la* solución, sino de buscar la manera de *ir* comprendiendo la forma en que está organizado el texto. Y dado que cada obra puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), estas deben ir siendo propuestas por el propio lector, en función de las particulares demandas que cada texto le

⁴⁰ Término rescatado de Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*.

⁴¹ Ricoeur, *Tiempo y narración: el tiempo narrado*, III:869.

⁴² Ricoeur, III:875.

presente y a medida que va avanzando en su lectura. Sin embargo, no hay que perder de vista que lo fundamental radica no tanto en la información manifestada y vehiculada por el *autor implicado* (abierta), sino la forma en que es organizada o estructurada por él (cerrada), si bien una no puede existir sin la otra.

Utilizar esta guía como proceso para comprender la *configuración* de los cuentos “El robo de Tiztla” y “La semana de colores” permite mostrarle al lector el proceso que seguimos para obtener los resultados que se constatarán en el análisis.

II. Tres posturas en la crítica sobre la obra de Elena Garro

Elena Delfina Garro Navarro nació el 11 de diciembre de 1916 en Puebla, Puebla. Su padre fue español y su madre mexicana. La narrativa de Garro es polifacética en cuanto a la temática y al tratamiento. La escritora mexicana logra consolidarse como una de las más representativas de la literatura latinoamericana con su realismo mágico. Se han hecho diversas lecturas de sus textos y también se han propuesto una infinidad de planteamientos en torno a lo que escribió. En su obra literaria se cuestionan problemas que giran en torno a las relaciones humanas y sus implicaciones en el entramado social del México del siglo pasado. Esta idea se encuentra en la mayoría de los cuentos de *La semana de colores* y, justo como se menciona en la contraportada de la edición de Porrúa, los relatos “son historias al mismo tiempo inquietantes, aterradoras y bellas en las que la existencia y la inocencia de sus personajes se llenan de grietas por donde se cuela, cegadora, una luz que profana y desvanece la realidad, la verdad fatua de la humanidad”⁴³.

Elena Garro, mujer amada y odiada, es considerada una de las escritoras más destacadas del siglo XX. Sin embargo, tras todas las polémicas en las que estuvo involucrada, su lugar junto a los grandes de la literatura mexicana comienza con los trabajos realizados en torno a su obra, los cuales se caracterizan por abordarse desde aspectos autobiográficos. No obstante, entre todos sus textos podemos encontrar múltiples universos donde la imaginación, el amor, la añoranza y la muerte permean la vida de sus personajes y las decisiones que estos toman. Con un lenguaje sumamente poético, complejo e innovador, Elena Garro nos lleva por mundos donde todo es posible: desde encontrarse con muertos e ir a la época de la

⁴³ Elena Garro, *La semana de colores*, 2a ed. (Distrito Federal: Porrúa, 2015).

Conquista, hasta convertirse en perros y ser amigos de duendes. Tanto su obra dramática, como su narrativa y su poesía están llenas de elementos autobiográficos, mas tienen ese toque único que sólo ella pudo darles; leer a esta mujer es leer la vida con esa mirada crítica, pero a la vez imaginativa, que la caracterizan.

En el caso de *La semana de colores*, tenemos 11 cuentos en la primera edición de la Universidad Veracruzana: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es...?”, “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El Duende”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol”, pero, para 1989, Grijalbo publicó una segunda edición, extendida con dos cuentos más: “Era Mercurio” y “Nuestras vidas son los ríos”, sumando 13 relatos en total para las ediciones posteriores. En cada texto la escritora mexicana problematiza y cuestiona las diversas situaciones que ocurren en el México de la década de los cincuenta.

Para Garro, “la imaginación es un poder para llegar a la verdad, porque la mentira es muy aburrida, en cambio la imaginación es exacta y es lindísima”⁴⁴. Así es cómo están contruidos sus relatos, con la imaginación de la propia autora, la cual deja a sus personajes navegando entre ríos con muchas vueltas, “deslizándose sin ruido hacia el morir”⁴⁵. Los pone en situaciones que los hace cuestionarse y responderse por su propia cuenta, pero bajo una mirada infantil, donde cada paso que dan lo hacen como si fueran niños enfrentándose a las corrientes oscuras y perversas de la vida; justo como ella vivió su infancia con sus hermanos:

⁴⁴ Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño Haensly, “Elena Garro. Entrevista”, *Hispamérica: Revista de literatura*, núm. 60 (diciembre de 1991): 55, <https://www.jstor.org/stable/20539597>.

⁴⁵ Garro, *La semana de colores*, 258.

“vivíamos en un mundo muy imaginativo, vivíamos en los árboles haciendo barbaridad y media”⁴⁶.

Elena Garro “rompe con los parámetros de la literatura realista e introduce el término ‘realismo mágico’”⁴⁷ con su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963); sin embargo,

Elena siempre rechazó esta clasificación del mundo académico porque para ella la realidad mexicana de *Los recuerdos del porvenir* no es sino la representación de lo que vio, escuchó y experimentó desde niña; es decir, la representación del pensamiento mágico y milenario de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México⁴⁸.

En cuanto a la crítica sobre la producción literaria de Garro, para los fines de esta investigación, hay tres ejes centrales: a) el constante cuestionamiento de la Historia oficial, b) la infancia como proceso de construcción literaria y c) la magia de las palabras.

La general Elena Garro y su mirada histórica

La escritora mexicana siempre articuló su universo ficticio a partir de su contexto; construyó personajes con características de personas que le eran familiares; recreó situaciones vividas. Esto, ella misma lo dijo en una carta a Emmanuel Carballo:

Si piensas que en *Mariana* aparecen personajes vivos te equivocas. Aunque es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. Acuérdate de Ortega y Gasset: ‘Lo que no es vivencia es academia’⁴⁹.

Para Elena Garro, toda su vida y las personas que conoció le sirvieron para contar historias con gran maestría. Así se constata en su producción literaria: *Los recuerdos del porvenir*

⁴⁶ Rosas Lopátegui y Toruño Haensly, “Elena Garro. Entrevista”, 61.

⁴⁷ Patricia Rosas Lopátegui, “La magia innovadora en la obra de Elena Garro”, *Casa del tiempo*, núm. 10 (agosto de 2008): 42, http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf.

⁴⁸ Rosas Lopátegui, 42.

⁴⁹ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana* (Distrito Federal: Porrúa, 2006), XII.

(1963), “La semana de colores” (1964), *Felipe Ángeles* (1967), “El niño perdido” (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981), o *La señora en su balcón* (1994).

Tanto en su trabajo como en su vida, Elena Garro fue una mujer que no temía a las palabras: cuestionaba, problematizaba y juzgaba con ojo crítico lo que sucedía a su alrededor. El lenguaje de Elena Garro tiene una fuerza poética, pues “la lucidez de su análisis deconstructor sobre la realidad mexicana y su mirada profundamente crítica y desmitificadora sobre el lado oscuro del ser humano”⁵⁰, dan enorme poder a las palabras de la escritora mexicana.

Uno de los distintivos de su producción es su lenguaje poético y simbólico, pues “es el lenguaje por medio del cual propone una dimensión más humana y justa donde tengan cabida la ilusión, la generosidad, el amor, la libertad”⁵¹. De esta manera, en sus textos, pese a que plasman los horrores de la humanidad, también están impregnados por la supervivencia de los valores de sus personajes, como la valentía de Loreto Rosales (“El zapaterito de Guanajuato”), la inocencia de Leli (“La semana de colores”), la astucia de Estrellita Garro (“El duende”), el amor de Lucía (“¿Qué hora es...?”), la pasión de Mercurio (“Era Mercurio”), la humildad de Nacha (“La culpa es de los tlaxcaltecas”), o la confianza de Eva (“El robo de Tiztla”).

Como ya se dijo, Elena Garro escribía desde su *posición y perspectiva*; por eso, en sus textos encontramos historias que cuentan “lo que somos, lo que es México a partir de su

⁵⁰ Rosas Lopátegui, “La magia innovadora en la obra de Elena Garro”, 41.

⁵¹ Rosas Lopátegui, 42.

historia, de sus mitos, de sus crímenes, de sus tradiciones, de los siglos poblados de injusticias sociales, en fin, de su memoria colectiva”⁵².

La imaginación y el juego de la niña-adulta

Un aspecto muy importante de Garro es la infancia como punto de creación para la labor literaria. Principalmente en sus cuentos encontramos a ese par de hermanas, Eva y Leli, que siempre buscan las respuestas a sus preguntas en los lugares más inesperados ante las negativas de los adultos más cercanos: “Elena Garro combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia. Desde su perspectiva inventa y reconstruye un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche”⁵³.

Pero no sólo eso, gracias a esa curiosidad propia de los niños, Eva y Leli son capaces de construir situaciones fuera de lo común, como encontrarse frente a frente con un viejo mago, causar revuelo en un pequeño pueblo por un robo que no fue robo o presenciar un asesinato convertidas en perros; sin embargo todo esto se debe a las posibilidades que la autora encuentra en la imaginación, “Y más porque la imaginación es la verdad, ¿verdad? [...] hay brujos así en todos los pueblos, así que no es mentira”⁵⁴.

Así, ese poder creador de los niños les permite desenvolverse con plena inocencia entre aspectos como la muerte, los crímenes y la culpa:

La infancia se convierte así en la época de las iniciaciones en el juego; de la curiosidad por la vida de los adultos; de las aventuras; de la crueldad para los hermanos menores y

⁵² Rosas Lopátegui, 42.

⁵³ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”, en *Escribir la infancia* (México: Colegio de México, 1996), 110, https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnpqs.10?seq=1#metadata_info_tab_contents.

⁵⁴ Rosas Lopátegui y Toruño Haensly, “Elena Garro. Entrevista”, 63.

de la instauración de una fantasía, que transforma las circunstancias en las cuales le había tocado crecer⁵⁵.

Garro explora la convergencia de la imaginación y lo “real” para llegar a un punto medio donde puede mirar con ojos críticos y cuestionar su realidad inmediata: “Las niñas y los niños viven su infancia en medio de un encantamiento que los paraliza y transforma el mundo sensible al que se enfrentan”⁵⁶.

Los personajes infantiles de Garro están en un constante proceso de descubrimiento que los hace evolucionar y cambiar su *posición* y *perspectiva* del mundo que los rodea. La curiosidad los mueve hacia lugares que sólo la imaginación puede construir, pero no por hablar de imaginación, de fantasías, significa que estemos leyendo invenciones o mentiras, pues tanto Eva como Leli descubren el mundo con sus ojos *machos* y lo construyen bajo su propia “realidad”:

lo que se lee en los personajes infantiles de *La semana de colores* es un constante proceso de aprendizaje y búsqueda del conocimiento del mundo al que no pueden acceder tan fácilmente porque en casa las protegen de los peligros que esta búsqueda implica⁵⁷.

También tenemos el choque de distintas perspectivas: el indio contra el mestizo, el rico contra el pobre y el niño contra el adulto. Este último “encuentro”, en la narrativa de Garro, es el primero en entrar en conflicto, pues el adulto niega al niño el acceso hacia ese mundo ajeno de males y vicios, es decir, al desorden del hombre.

Así,

la manera de proceder del personaje infantil es ante todo activa. Eva y Leli se encuentran en una búsqueda y curiosidad constante de conocer el mundo que los adultos se esfuerzan

⁵⁵ Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”, 124.

⁵⁶ Gutiérrez de Velasco, 109.

⁵⁷ Lizbeth Sánchez Ayala, “Imaginación, metáfora y lo sobrenatural: Leli y Eva en *La semana de colores*” (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 4, <http://132.248.9.195/ptd2017/noviembre/0767750/0767750.pdf>.

por esconder. A pesar de eso, las hermanas prácticamente tienen una vida independiente de sus padres y de los indígenas que las rodean: ellas no requieren sus propios consejos porque prefieren definir su propio camino. Por esta razón, regularmente escapan de casa y de la visión protectora para descubrir con libertad todo aquello que les causa curiosidad del mundo exterior sin los límites que las protegen de los peligros de la esfera de los adultos⁵⁸.

Entonces, aspectos que parecen ser exclusivos de la vida adulta, como la muerte, en los cuentos son repensados desde la infancia donde la inocencia de Eva y Leli las aleja de los temores más grandes del adulto. Ellas se mueven bajo una lógica en la que, por ejemplo, la muerte no significa un problema⁵⁹ —lo vemos en “La semana de colores” cuando Rutilio dice que cualquier día es bueno para morir—, lo mismo para crímenes impensables para un adulto como el robo y el asesinato; así, Garro plantea cuestiones de la existencia misma desde un par de niñas que no se preocupan en absoluto por estas concepciones y las consideran normales o sin importancia.

La magia de las palabras

Por último, consideramos el aspecto mágico de sus relatos, al cual se le debe la etiqueta de realismo mágico, pues como aborda distintos temas desde la imaginación, suele parecer que están sacados de lo *irreal*. Sin embargo, como ya apuntamos anteriormente, la fantasía, para Garro, no se trata de algo inexistente, sino de otra perspectiva o manera de entender el mundo que da cabida a la “verdad”.

Además, la crítica también se ha ido por las múltiples simbolizaciones de la obra de la escritora mexicana debido a que plantea, desde el ámbito de la palabra, aspectos

⁵⁸ Sánchez Ayala, 2.

⁵⁹ Sánchez Ayala, “Imaginación, metáfora y lo sobrenatural: Leli y Eva en La semana de colores”.

sobrenaturales y elementos de la magia, como la evocación de los muertos en el mundo de los vivos y los rituales que regresan el habla gracias a lenguas de conejo.

La magia en Elena Garro se hace presente a través de la enunciación, como si se tratara de hechizos que “invocan” personas y objetos, que alteran espacios, ambientes y tiempos, que reconstruyen y resignifican una realidad. Así, la palabra se vuelve activa, es decir, moviliza a los personajes y altera los espacios y tiempos; adquiere el poder de transformar: “Las palabras no sólo designan, tienen efecto inmediato, son activas, es decir, dan lugar a acciones concretas realizadas en el tiempo”⁶⁰.

Para la crítica, Elena Garro transforma el entorno de los personajes gracias a las palabras, lo cual da un toque fantástico y mágico a sus obras: “Las palabras como algo irrevocable, cuya materialidad tiene un efecto, las palabras como objetos que modifican la realidad, sobre todo si han sido pronunciadas en los reinos de la infancia o la locura”⁶¹. Quizá parezcan obvias estas consideraciones en torno a la palabra, pero es importante apunrarlas debido a que vehiculan las acciones, los pensamientos, las *posiciones* y *perspectivas* e incluso los sentimientos de los personajes. Gracias a la “palabra mágica”, Garro articula mundos que se rigen bajo cierta “realidad”.

Sin embargo, tras enunciar algunos ejes que aborda la crítica literaria, es necesario señalar que la mayoría de trabajos se centran en Elena Garro, la escritora mexicana, la ex esposa de Octavio Paz, la niña que vivió su infancia en Iguala, y dejan de lado las relaciones intratextuales organizadas por un narrador, quien articula desde su *posición* y *perspectiva* los

⁶⁰ Margo Glantz, “Los enigmas de Elena Garro”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1999): 690–91, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120681A/22772>.

⁶¹ Margo Glantz, “Elena Garro y sus enigmas”, *Letras Femeninas* 29, núm. 1 (2003): 20, https://www.jstor.org/stable/23021057?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

elementos narrativos contenidos en el texto. Para nuestro análisis, sí es la autora poblana, pero disfrazada de las voces configuradas en sus relatos, se trata del *autor implicado*; para tal efecto debemos centrarnos en dichas máscaras, es decir, descubrir los múltiples elementos configurados en su obra, así como las diversas significaciones, ya que se trata de concebir la obra como un ser vivo movilizado por los lectores, por la crítica, por los espacios y los tiempos en los que se lee, no de un objeto inamovible con una única verdad. Debemos dialogar con la narrativa, con el teatro, con la poesía de Garro, no de encasillar su obra con etiquetas que cierran las múltiples posibilidades que sus narradores y personajes nos ofrecen en cada lectura.

III. “El robo de Tiztla”: desmitificación de la historia oficial

Acontecimiento

El cuento “El robo de Tiztla” (1964) está publicado en *La semana de colores* y pertenece a la serie de las hermanas Eva y Leli. En una lectura superficial, la historia nos cuenta un robo que sufrió la casa de don Antonio Ibáñez y cómo el jefe de la policía intenta resolver el caso sacándoles la verdad a las mujeres de la casa: a la dueña, a su hija y a las demás sirvientas, para terminar diciendo que quienes entraron a destruir el patio de la familia fueron demonios. Tras la redacción del acta oficial, escrita por el jefe de policía y su ayudante, Eva, hija de la patrona, quien también fue testigo, años después se decide a contar la verdad. Así, la ahora adulta, desmiente la versión “oficial”.

Entonces, en una primera lectura, encontramos que “El robo de Tiztla” cuenta el secreto de Eva y su participación en el robo que no fue robo. Pero para profundizar en el texto se pretende realizar un acercamiento a la configuración de la obra en conjunto, a partir de la propuesta articulada por el *autor implicado* y vehiculada por el narrador, responsable de la enunciación de la historia. Esto es ¿qué hace trascendental al cuento?, y ¿cuál sería una de sus posibles *soluciones artísticas*?

Para acercarnos a una respuesta a tales cuestionamientos, nos valdremos de los *niveles* propuestos en el PASA, con el objetivo de constatar, tanto las transformaciones de cada uno de los personajes, como los cambios discursivos que se expresan y se representan al interrelacionarse con otros personajes, de acuerdo con los *espacios y tiempos* en los que se encuentran actuando y hablando.

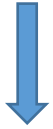

Como primer acercamiento, nos daremos a la tarea de *diseccionar* el texto e identificar una lectura de la compleja *configuración* del cuento, la cual casi siempre pasa desapercibida, o no se dimensionan sus problemáticas. Así, de “El robo de Tiztla” se toma en cuenta su organización, dado que de inmediato se percibe que el acontecimiento está desdoblado; de acuerdo con lo que plantea el PASA, se encuentra organizado en dos momentos narrativos y pueden leerse de *forma* lineal sin que se pierda el hilo de la narración, ya que ambos remiten al mismo robo: el primero, el cual denominaremos “La investigación del robo de Tiztla”, abarca el interrogatorio y las averiguaciones realizados por el jefe de la policía a las mujeres de la casa, y el segundo, al que llamaremos “La ‘verdad’ de Eva”, corresponde a la versión de Eva, hija de la patrona, quien fue testigo y años después decide contar la “verdad”.

Sin embargo, ante estas dos perspectivas narrativas, y una vez que seguimos el *acontecimiento representado* propuesto por el PASA, ubicamos que los problemas que se presentan son mucho más complicados, pues el juego temporal, la multiplicidad de voces, así como las articulaciones de la voz narrativa, apuntan a una poética del cuento *discontinua* y compleja. El problema reside en responder al cuestionamiento ¿para qué el *autor implicado* articula diversas versiones y voces narrativas?

Para comenzar con el desarrollo del análisis, se resumió el argumento de cada uno de los dos segmentos narrativos en pequeños fragmentos, por medio de los cuales identificamos los *asuntos* centrales movilizados y vehiculados en cada uno. De esta manera, “El robo de Tiztla” se encuentra dividido, para el primer segmento: 1) Introducción: Tiztla y sus habitantes, y 2) La investigación del robo de Tiztla; para el segundo segmento: 3) La “verdad” de Eva y, 4) Conclusión: las consecuencias de su mentira (la lengua de conejo). Por

lo tanto, una manera de reconstruir el argumento sería uniendo las dos partes, cuatro fragmentos en total, lo que permite mostrar, de manera más explícita, los juegos temporales, los cambios narrativos, así como sus perspectivas heterogéneas del robo. La propuesta que permite esquematizar lo anterior es la siguiente:

Esquema de la estructura de “El robo de Tiztla” (1)

	PRIMERA PARTE DE LA NARRACIÓN							SEGUNDA PARTE DE LA NARRACIÓN			
<i>Aquí y ahora</i>	1 Introducción: Tiztla y sus habitantes Abarca todo el desarrollo del cuento	2 La investigación del robo de Tiztla						3 La “verdad” de Eva (adulta)	4 Conclusión: las consecuencias de su mentira (la lengua de conejo)		
<i>Memoria</i>		a) El interrogatorio 	b) La inspección ocular	c) El secreto de Eva 	d) El fracaso de la investigación	e) El misterio de Lorenza y Eva	Versión del policía: acta oficial	a) Eva en el jardín	b) Eva con Lorenza	c) Eva en el robo (segunda parte de su versión)	
<i>Memoria de la memoria</i> (nivel superpuesto)		➤ Versiones de las mujeres: F, C, C y S		➤ Versión de la señora ➤ Versión de Eva							

El esquema se divide en tres filas: *Aquí y ahora* (verde), *Memoria* (morado) y *Memoria de la memoria* (azul), donde cada segmento del cuento se plantea a partir del tiempo en el que sucede, si en lo que está aconteciendo, en la memoria o en lo que en esta se recuerda. También se establece cuál es la primera parte del cuento y cuál la segunda con el propósito de ubicar las relaciones entre ambas.

Ante tal descripción, nos daremos a la tarea de continuar con el primer *nivel* sugerido por el *proceso*, el *acontecimiento representado*: ver *qué* sucede y *cómo* en el cuento; así nos enfrentamos a las complicadas articulaciones en el espacio-tiempo en movimiento vehiculadas por el narrador.

1. Introducción: Tiztla y sus habitantes

En la introducción del cuento, encontramos la descripción de Tiztla y de sus habitantes. Las primeras lecturas indican que nos está ubicando en el sitio donde ocurrió el robo, además de familiarizarnos con quienes habitan el pueblo. Aparentemente, parece un momento quizás aislado, pues no dice nada sobre el robo. Sin embargo, la introducción nos resume y adelanta las actitudes y respuestas de los personajes habitantes de Tiztla, la cual se desarrollarán en ambos fragmentos narrativos.

2. La investigación del robo de Tiztla

Como primera parte de la investigación, nos enfocaremos en detallar las complejidades que se nos presentan en la estructuración del espacio-tiempo que corresponde al día después del robo, el cual *vemos* que comienza, por la mañana, con el jefe de la policía intentando averiguar quiénes asaltaron la casa de don Antonio la noche anterior: “—¡Estas mujeres

saben! —insistía el jefe policiaco. / —¡Claro que lo saben! —respondían sus ayudantes. / — Nada más dígame qué vio. / Y el jefe de la policía miró a Fili con sus ojos vidriosos, como si quisiera sacar de las pupilas de la mujer alguna imagen oculta”⁶². Así, el policía interroga a cada una de las mujeres de la casa: a las sirvientas Fili, Carmen y Candelaria; a la señora de la casa (de quien no conocemos el nombre) y a Eva (hija de los patrones de la casa: don Antonio Ibáñez y su esposa), dejando hasta el final a Lorenza, quien “se asustó tanto y perdió el habla”⁶³. Esta última no interviene en el acontecimiento hasta casi al final de la investigación, pues le restan importancia por su condición, dando por hecho que no puede aportar al caso del robo.

Este primer acercamiento pareciera que no nos proporciona nada nuevo al análisis, ya que sólo son los acontecimientos que sucedieron a la mañana siguiente del robo (la averiguación del jefe de policía); sin embargo, nos es de mucha ayuda para comprender el orden de las acciones y como base para estructurar un segundo nivel superpuesto a los acontecimientos mencionados, el cual concierne a las versiones que las mujeres les expresan a los oficiales de lo que *vieron* durante el crimen. Este segundo nivel superpuesto, el de las versiones, si lo vemos como una imagen, no sucede en el acontecimiento del *Aquí y ahora*, ya que en él simplemente se evocan las historias que cada mujer cuenta del momento del robo a partir de lo que cada una *vio*, es decir, leemos (y vemos) lo que las mujeres recuerdan de los hechos, no lo que realmente pasó.


Esquematizamos los fragmentos de las mujeres otro nivel que corresponde a “La investigación del robo de Tiztla”, y lo nombramos *Memoria de la memoria*, el cual

⁶² Elena Garro, *Cuentos completos* (Distrito Federal: Anagrama, 2016), 88.

⁶³ Garro, 94.

corresponde a las imágenes esbozadas por las sirvientas a la mañana siguiente del robo. Mientras que el nivel de la *Memoria*, lo subdividimos en cinco momentos: a) El interrogatorio, b) La inspección ocular, c) El secreto de Eva, d) El fracaso de la investigación y e) El misterio de Lorenza y Eva, dadas las características de los encuentros entre las mujeres y el jefe de policía, y para evitar posibles confusiones.

Esquema: primera parte: “La investigación del robo de Tiztla (2)

<i>Memoria</i>		a) El interrogatorio 	b) La inspección ocular	c) El secreto de Eva 	d) El fracaso de la investigación	e) El misterio de Lorenza y Eva
<i>Memoria de la memoria</i> (nivel superpuesto)		➤ Versiones de las mujeres: F, C, C y S		➤ Versión de la señora ➤ Versión de Eva		

Ahora debemos especificar que los niveles mencionados tienen esos nombres porque, adelantándonos en el desarrollo de la lectura, tenemos a un narrador contando “La investigación del robo de Tiztla”. Por tanto, la imagen que nos presenta no se trata del *Aquí* y *ahora*, sino del recuerdo de dicho narrador. De este modo, en el nivel superpuesto sucede lo mismo, pues se plantean las representaciones de lo que las mujeres recuerdan haber visto la noche anterior. Así, el acontecimiento se traduce en las memorias de las mujeres como producto de la memoria del narrador.

Por tanto, en “El interrogatorio”, encontramos que Fili vio “cincuenta hombres blancos, con ojos de lumbre, que andaban muy despacito en el jardín. Cada uno llevaba una

antorcha en la mano y... estaban bailando”⁶⁴. Por su parte, Carmen alcanzó a contar 37 hombres, porque hasta ese número aprendió, “pero había muchos más. Cada uno tenía un machete en la mano [...] Relumbraba en la noche como fuego blanco. Y todos andaban agachados”⁶⁵. Mientras que Candelaria vio lo mismo que Carmen y Fili: “un manojito de hombres emparejados a sus cuchillos”⁶⁶. Por otro lado, se articula la versión de la señora de la casa, quien vio “a unos hombres en el fondo del jardín. Algunos tenían una antorcha en la mano... otros un machete... otros [...] nada”⁶⁷.

Posterior al interrogatorio, el narrador da paso a las articulaciones relacionadas con la inspección del lugar por parte del jefe de policía, momento que denominamos “La inspección ocular”, y en el cual se concretan las explicaciones de lo que contaron las mujeres: el caos y los destrozos de los hombres. Además, tenemos una imagen general del jardín articulada por el narrador, la cual manifiesta la destrucción y pérdida del mismo que lo muestra con su destrucción y pérdida:

Los árboles mostraban huellas profundas de machetazos; los plátanos estaban por tierra; los tulipanes destrozados a cuchilladas; los helechos, como cabelleras tiradas en el suelo, se secaban lentamente al sol. Los malhechores odiaban las plantas. Era como si hubieran entrado en la casa para acabar con el verdor del jardín⁶⁸.

Acto seguido, se conducen al bodegón, lugar que se encuentra en el jardín y donde se efectúa el “robo” (narrador): “Las paredes estaban llenas de agujeros, los ladrillos levantados aquí y allá y unos costales de maíz destrozados a machetazos, habían dejado escapar el grano que brillaba tibio y dorado en la humedad”⁶⁹.

⁶⁴ Garro, 88.

⁶⁵ Garro, 89.

⁶⁶ Garro, 90.

⁶⁷ Garro, 90.

⁶⁸ Garro, 91.

⁶⁹ Garro, 91.

Así, gracias al fragmento “El interrogatorio”, que son las versiones de las mujeres, y a “La inspección ocular” efectuada por el policía, nos enteramos de “lo que sucedió” aquella noche del “robo” en casa de don Antonio. Y pasamos al tercer momento: “El secreto de Eva”, donde nada parece tener sentido, pues como lo dice la señora, dueña de la casa, los hombres no se llevaron nada, solamente destruyeron en jardín y rompieron los costales de maíz del bodegón.

De este modo, el jefe de la policía se frustra, pues no encuentra ni pies ni cabeza al robo que no fue robo; sin embargo, cree estar a punto de resolver el caso cuando la señora de la casa cuenta la segunda parte de su versión y dice que Eva, una de sus hijas, también vio el alboroto del jardín. Esto aporta una nueva versión, la cual posiblemente arrojará la “verdad” de lo que en realidad pasó:

Después que vi a los hombres a través de las ventilas, desperté a los niños y les dije que se callaran [...] Los niños se portaron muy valientes, sobre todo esta niña. *¡Figúrese que quise que la subiera a la silla para ver lo que pasaba!*

La señora extendió la mano y la puso sobre la cabeza de Eva. [...]

—¿Me permite, señora, que interroge también a la niña? Es una pura formalidad.

—¡Claro, pregúntele lo que quiera! [...]

—A ver, Evita, ¿qué viste en el jardín? [...]

—Pues vi a unos hombres que estaban quemando el jardín. Eran muchos, muchos, muchos. Yo creo que estaban contentos... *Y vi también...* —la niña Evita *calló bruscamente*. El policía esperó, inclinado sobre ella, pero la niña escondió la cara.

—¿Qué maás viste, chula? —dijo solícito.

La niña se mordió la boca y miró al suelo con terquedad.

—¡Di qué más viste! —le ordenó su madre.

—Nada... —contestó Eva.

—Di qué viste, linda [...]

—¡Nada! [...]

—¿Vas a decir lo que viste? —le gritó su madre zarandeándola.

—¡No! [...]

—Dime, ¿qué viste?, ¿qué vieron esos ojitos? [...]

—¡Nada!

—*¡Algo vio! ¡Algo vio! Pero no lo va a decir, tiene espanto* —dijeron los vecinos⁷⁰.

⁷⁰ Garro, 92–93. Las cursivas son mías.

Sin embargo, en este momento, durante “El secreto de Eva”, el silencio de la niña no aporta algo que no se supiera ya. Por tanto, el jefe de la policía se vuelve a sentir impotente, sigue sin tener idea de cómo resolver el crimen, pues las versiones sólo arrojan a la investigación que un grupo de hombres entró a la casa de don Antonio para destruir el jardín y el bodegón, pero sus razones siguen siendo desconocidas. Además, Evita sólo complica más el caso, pues al rompecabezas le hacen falta las piezas que quizá la niña esconda en su silencio.

Tras no obtener respuesta de Eva, continuamos con “El fracaso de la investigación”, momento en el cual el jefe de la policía hace una reconstrucción de los hechos, dándole al lector una imagen más completa del crimen, mientras escucha comentarios de la niña, en los cuales Eva alude a lo que vio, pero que no quiere decir (conoceremos sus razones en la segunda parte): “Primero horadaron el muro; luego entraron y se dirigieron al bodegón, allí rompieron la puerta, destrozaron los costales de maíz, el piso y las paredes; después salieron al jardín a causar más estropicios, despedazaron las plantas a machetazos”⁷¹. De nuevo no encuentran explicaciones a tales destrozos, pues pese a que tienen una idea de lo que hicieron aún no saben el porqué.

La investigación del oficial se estanca después de que este aparta a la señora del resto del grupo para preguntarle si tiene sospechas de sus sirvientes, obteniendo un rotundo no. El policía se muestra, así, como alguien incapaz de resolver el caso, si bien, para disimularlo

Continuó sus diligencias en la casa de don Antonio. La verdad era que no hallaba ni pies ni cabeza al robo que no era robo. Para no quedar como un mal funcionario interrogó una y otra vez a los habitantes de la casa. De cuando en cuando lanzaba miradas de rencor a Evita, que impávida lo veía ir y venir, cada vez más preocupado
—*Esta mocosa sabe todo*⁷².

⁷¹ Garro, 93.

⁷² Garro, 94. Las cursivas son mías.

Y todo el caso queda en meras suposiciones, pues hasta este momento del cuento no se conoce por completo la versión de Eva. Y si recordamos las primeras palabras del oficial en la narración, cuando quiere sacarle la verdad a las mujeres, estas tienen un tono seguro y de autoridad. Sin embargo, ahora se encuentra por completo perdido. Entonces, llama a Rutilio, el velador, para interrogarlo. Esto no le sirve de nada al jefe, pues el hombre, en lugar de hacer la ronda, en cuanto escuchó ruidos, “se metió en la carbonera y allí esperó a que amaneciera”⁷³.

Así llegamos al último momento de la primera parte: “El misterio de Lorenza y Eva”, en donde la señora de la casa y el resto de los personajes recuerdan a la planchadora Lorenza, la sirvienta que perdió el habla por el susto. Pero de nuevo, el oficial no obtiene una pista de la mujer, pues “respondió con miradas extraviadas y quejidos, mientras de su frente caían gotas gruesas de sudor”⁷⁴. Así, indirectamente, intuimos que tanto Eva como Lorenza posiblemente saben más acerca del robo que no fue robo.

Mas, con ello, surge una gran incógnita: ¿qué vieron Eva y Lorenza? Nadie lo supo. Y en cuanto a la resolución del caso, el oficial está frente a un gran problema: le faltan piezas del rompecabezas por el silencio de ambas mujeres. Por lo tanto, sólo puede dar una solución con lo poco que tiene: fueron los enemigos de don Antonio; pues si los malhechores no se llevaron nada y entraron únicamente a causar daños, el único motivo razonable podría ser causar molestias al dueño de la casa.

⁷³ Garro, 94.

⁷⁴ Garro, 94.

Sin embargo, gracias a las versiones de las mujeres (Fili, Carmen, Candelaria y la señora) y al misterio que envolvía a Eva y Lorenza, por todo el pueblo se desencadenaron habladurías y chismes que deformaron por completo la imagen de los hombres hasta convertirlos en demonios: “Durante varios días en Tiztla no se habló sino de los ‘enemigos’. A medida que las lenguas los pulieron, se transformaron en enemigos cada vez más sospechosos y más extraños, hasta que un día tomaron la forma de demonios”⁷⁵.

Ya en este punto han pasado varios días después del *asalto* (ya que no fue robo) a la casa de don Antonio, y tras las extrañas versiones de las mujeres, las habladurías del pueblo y el misterio del silencio de la planchadora y la niña Eva, la situación se convierte en un juego de teléfono descompuesto. Si bien ya no lo vemos como tal, el narrador nos deja muy claro cómo la imagen de los malhechores se fue deformando, es decir, cómo las versiones de “un manojito de hombres” emparejados a sus cuchillos van tomando tintes *fantásticos* y hasta *sobrenaturales*, incluso *míticos*. Así, estas últimas versiones son las que llegan a considerarse “verdaderas”.

De manera que vemos cómo esta *última* idea, la de los “demonios”, se vuelve parte del imaginario colectivo, pues aunque ya no conocemos la postura de las mujeres, sí ubicamos la del jefe de la policía de Tiztla, es decir, la de una autoridad, a quien no se le puede contrariar por ser quien llevó a cabo la investigación y quien redactó el acta oficial, la cual ya estaba plagada de todos los chismes y cuentos del pueblo, asentando así “la verdad” del robo de Tiztla:

El jefe de la policía redactó un acta en la cual explicaba detalladamente la visita nocturna efectuada por los *demonios* en la casa de don Antonio Ibáñez. El acta relataba todas las

⁷⁵ Garro, 95.

formas extravagantes que adaptaron los *demonios* esa noche memorable. Cómo destruyeron un pabellón y un jardín y “la ronda de fuego infernal” que hicieron. La sirvienta Lorenza Varela perdió el habla a causa de lo que presenció esa noche, lo cual prueba que fue algo del otro mundo, ya que nunca se pudo saber qué fue lo que la hizo quedar muda⁷⁶.

Ahora ya con la imagen completa del *acontecimiento* que vehiculan las voces de la primera parte, podemos ver cómo todo se articula a partir del otro *acontecimiento* del primer nivel, es decir, el de *aquí* y *ahora* con el del *recuerdo*.

No obstante, es importante señalar que nunca vemos lo que *acontece* durante la noche del robo como tal, de manera que sólo conocemos esta información gracias a las versiones de las mujeres, complementada con algunas de las descripciones y comentarios del narrador, muchos de ellos vistos también por los personajes. Por tanto, resulta curioso observar cómo el oficial construyó una versión sin estar en el asalto y sin hacer caso de las supuestas notas de su ayudante, quien escribió en el acta las declaraciones de las mujeres, si bien ellas en ningún momento afirmaron ver “demonios”. Así este sustantivo es acuñado por el jefe de la policía como producto de los chismes posteriores de la gente y queda asentado en el acta, supuestamente, oficial.

Para comprender lo anterior, vale la pena recordar parte de la “Introducción: Tiztla y sus habitantes”, la cual informa y comenta el narrador, y en la que se adelantan las características de la gente del pueblo, con su cúmulo de chismes y rumores:

Tiztla es una pequeña ciudad situada al sur de la República de México. Sus habitantes son silenciosos y pequeños [...] Un continuo “¡au!”, “¡ae!”, “¡au!”, *incendia la imaginación*. Los campos *se llenan de demonios*, que de cuando en cuando irrumpen en la ciudad para *meterse en los ojos de los hombres* [...] El rumor incesante los adormece, mientras el mal, en forma de alimañas y cuchillos, los espía. Duermen *oyendo muchas cosas* que las gentes de la capital no han oído nunca⁷⁷.

⁷⁶ Garro, 95. Las cursivas son mías.

⁷⁷ Garro, 88. Las cursivas son mías.

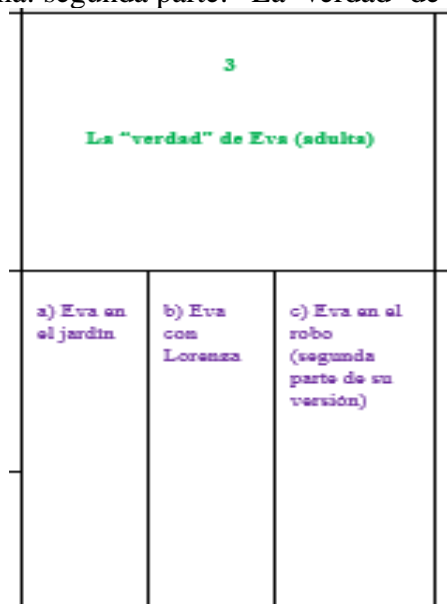
A partir de este inicio ubicamos un paralelismo con las versiones “oficiales”, aquellas con las cuales el ser humano y los historiadores van articulando la Historia en general. Las pistas que apuntan a esto las encontramos en la construcción del texto, pues primero vemos cómo se construyó la versión oficial del robo de Tiztla y después Eva se encarga de desmitificarla una vez que nos cuenta *su* verdad.

3. La “verdad” de Eva

Una vez que abordamos el esquema de la primera parte (“La investigación del robo de Tiztla”, sobre las habladurías del pueblo y la redacción del acta oficial) nos es posible desglosarla segunda, pero teniendo siempre presente la primera, pues ellas dialogan entre sí: una no existe sin la otra, pues ambos planos forman parte del relato del narrador, y con ello ambas partes manifiestan la razón por la que se articulan así.

Así pues, en esta segunda parte daremos cuenta de las articulaciones de Eva adulta, quien toma la palabra y se dispone a contar la verdad sobre el robo de Tiztla. Tras esta interrupción, el discurso cambia a primera persona. Eva comienza a describir algunas situaciones de su infancia en la casa paterna, incluido lo que vio la noche del robo. Si recordamos el esquema presentado anteriormente, en el fragmento de “La ‘verdad’ de Eva” tenemos tres momentos: “Eva en el jardín”, “Eva con Lorenza” y “Eva involucrada en el robo”. Y de nueva cuenta, nos enfocamos exclusivamente en el acontecimiento, que si bien parece innecesario, funciona para ubicar qué sucede y qué no en el relato. Así, podremos identificar que en la segunda parte no tenemos *acciones directas*, sino tan sólo *recuerdos*, por tal razón, también se encuentra en el nivel de la memoria.

Esquema: segunda parte: “La ‘verdad’ de Eva” (3)



Así pues, en el primer momento de la segunda parte, “Eva en el jardín”, espacio de la casa que se convierte en el centro de la narración de este fragmento, encontramos la siguiente descripción: “El jardín era el espacio donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ese era el juguete que me regalaron mis padres”⁷⁸. La invasión de este —su espacio— con la elevación de los muros y la construcción del inútil bodegón que su padre utilizó para guardar seis costales de maíz: “La casa se llenó de albañiles, de cal y de mezcla fresca”⁷⁹ y “Los seis costales de grano [que] quedaron recargado en la pared del fondo de la bodega, [al cual] [d]espués [...] mi padre, con gran solemnidad, puso un candado a la aldaba de la puerta, lo cerró y se echó la llave al bolsillo”⁸⁰; además del abandono que envolvió a aquel cuarto, así como la inquietud de su puerta, le causaron de niña muchos problemas: “Me daba

⁷⁸ Garro, 95.

⁷⁹ Garro, 95.

⁸⁰ Garro, 95.

pesadumbre ver la velocidad con que envejecía, tal vez de pena porque nunca nadie la iba a abrir. Me dejaba triste aquella puerta abandonada”⁸¹.

En cuanto al segundo momento, al cual denominamos “Eva con Lorenza”, donde se desarrolla la relación de la niña con las sirvientas, principalmente con Lorenza encontramos: primero, el enfrentamiento entre los secretos de la planchadora contra los de Eva, aunque todo fuera mentira; segundo, la relación entre Lorenza y Julián y el enojo de la criada con Eva (por ver a Julián con Amparito), el cual, por cierto, que causó el “mal”; y tercero, lo que Eva hizo para contentar a la sirvienta.

Sobre el tercer momento, “Eva involucrada en el robo”, la *ahora* adulta cuenta lo que vio esa noche: Lorenza huyendo de Julián, quien la perseguía con un machete, y lo que ambas hablaron muy temprano a la mañana siguiente: pactaron no decir nada, pues si alguna hablaba, las dos estarían condenadas: Lorenza iría a la cárcel y Eva se secaría como un odre por la maldición que la madre de la planchadora le echaría.

IV. Conclusión: las consecuencias de sus mentiras (la lengua de conejo)

Por último, en el esquema tenemos “Conclusión”, en la cual Lorenza y Eva están conversando y la niña pregunta sobre Julián, a lo que la planchadora responde que él ya no quiere saber más de ella por la *lengua de animal*. Así, el (la) narrador(a) termina dándole la razón, pues la voz de Lorenza había cambiado. Como se observa, esto complementa y da una *solución* a aquello que aconteció en la primera parte.

⁸¹ Garro, 95.

Voces de los personajes

Ahora bien, siguiendo los *niveles* tentativos propuestos por el PASA, nos encontramos con el plano de los personajes: qué dicen, cómo lo dicen y para qué lo dicen, esto con el propósito de ubicar las diversas *posiciones* y *perspectivas* que el *autor implicado* vehicula y moviliza para dar cuenta a su lector de la *intención* con la que relata “El robo de Tiztla”. Con ello podremos acercarnos un poco más a una de las posibles *soluciones artísticas* del cuento.

Jefe de la policía

El jefe policiaco aparece, como vimos, en toda la primera parte, pues es quien mueve todo en la casa de don Antonio a través de la investigación realizada para resolver el robo: interroga a las mujeres, hace la inspección ocular, guía a las “gentes” —así se refiere a sus subordinados y a los del pueblo— y hace una reconstrucción de los hechos.

Los curiosos están al pendiente de sus palabras y sus acciones porque es la “autoridad”; sin embargo, desde el principio vemos cómo no tiene idea de lo que sucede a su alrededor, pues no se atreve a escuchar realmente a las sirvientas, ya que su discurso y su proceder están en función de su *imagen* frente a la señora de la casa: cuando él habla, mientras interroga a las sirvientas, de reojo está al pendiente de la *mirada* de la señora, de su posible réplica o cuestionamiento así su actuar depende de la interpretación que articula de la *mirada* de la dueña de la casa. En este sentido, recordemos que el sujeto emite un determinado mensaje, dependiendo de quién sea el “Otro”, aquel a quien se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo.

Así, como representante de la ley, debe cumplir con su trabajo e intentar “quedar bien” con la señora de la casa, por lo que necesita hallar culpables, pero se ensaña con las mujeres, ya que se enfrenta a *modelos de mundo* distintos al suyo, es decir, no entiende ni está dispuesto a hacerlo, pero necesita descubrir qué pasó. Así es como cambia las versiones de Fili, Carmen y Candelaria, e incluso las exagera, por no estar parado desde la perspectiva del Otro —en este caso, de las sirvientas— y por no moverse de posición para intentar entenderlas⁸². Mientras que Fili le dice cómo ella percibió a los hombres, él toma las palabras de la mujer de manera tan literal, pero desde un sentido tan “occidental”, tan “racional”, tan “objetivo” y “directo”, que la declaración se convierte en algo absurdo y fuera de lugar, incluso en algo paródico por parte del narrador.

—Pues mire, señor, yo vi cincuenta hombres...

—¡*Cincuenta hombres!*

—Sí, señor, cincuenta hombres blancos, *con ojos de lumbre*, que andaban muy despacito en el jardín. Cada uno llevaba una antorcha en la mano y... *estaban bailando*...

—¿Bailando? ¡Apunte, compañero! Cincuenta hombres blancos, *bailando en el jardín*, con antorchas en la mano [...]

—¿Y después del baile qué hicieron? —preguntó adusto el jefe.

—¿Después del baile...? Pues nada, siguieron baila y baila toda la noche...

—Apunte, compañero, *que los cincuenta hombres continuaron el baile*.⁸³

En una lectura más puntual, podemos observar cómo el oficial se mueve en una “lógica” distinta a la de Fili, dando como resultado el choque de *posiciones y perspectivas*, donde ninguna entiende a la otra, es decir, aunque los personajes hablan entre ellos, no hay comunicación. Lo mismo sucede con Carmen:

⁸² ¿No será eso lo que debemos hacer nosotros como lectores reales al leer el relato? De aquí la necesidad de considera al texto como un sujeto, donde el autor (implicado) vehicula y moviliza lo que *desea* “comunicar” a su lector implicado, a través del narrador, y gracias a lo cual da una múltiple “solución artística” y poética, de la cual, nosotros como lector reales, como testigos de dicho complejo “diálogo” debemos partir para orientar, a su vez, a nuestros lectores (“Otros”), de una (o varias) posibles maneras de aproximarse al texto y de leerlo de forma más expedita y más cercana a los *designios* del escritor o escritora, tal como el PASA nos lo propone.

⁸³ Garro, *Cuentos completos*, 88–89. Las cursivas son mías.

—¡Ay, señor, yo vi hartos hombres, hartos hombres!
 —¿Cuántos eran? —preguntó el policía.
 —Alcancé a contar treinta y siete.
 —¿*Sólo eran treinta y siete?* —exclamó el policía desilusionado.
 —Es que no llegué a contar más. Hasta treinta y siete aprendí... *pero había muchos más. Cada uno tenía un machete en la mano. . . ¡y qué machete, señor, reverberaba! Relumbraba en la noche como fuego blanco. Y todos andaban agachados, agachados...*
 [...]
 —¿Y qué más vio? —repitió con voz severa el policía.
 Carmen se le quedó mirando, indecisa.
 —Pues, vi... *cómo las plantas también se agachaban a su paso y ellos las rodeaban, las rodeaban...*
 —¿Ya apuntó usted lo que dice la declarante?
 —Sí, señor, *las plantas se agachaban al paso de los malhechores que las rodeaban* —dijo con voz segura el ayudante⁸⁴.

Así, vemos a Carmen diciendo una cosa y al policía entendiendo otra. Incluso la cocinera lo corrige al aclararle que sólo pudo contar 37 hombres porque hasta ese número aprendió. Una vez más, el oficial cambia la versión de la mujer al tomarla *tal cual* ella la cuenta, pues las plantas no se “agachan” al paso de los hombres, más bien las pisan. No entiende y propicia que su ayudante escriba una versión completamente diferente a la de Carmen.

En cuanto a Candelaria, el policía no agrega mucho, pues la mujer simplemente repite que vio lo mismo que Carmen y Fili, para después tachar de inútil al jefe policiaco, y no lo hace en vano, pues al final de la primera parte no resuelve el caso, o al menos de manera que tome en cuenta las respuestas de las otras, con su lógica particular, ya que se deja llevar por la “lógica” absurda, así como por las habladerías y chismes del pueblo. No obstante, cuando interroga a la señora de la casa, suaviza su tono, pues ahora se encuentra con alguien de mejor posición. Entonces, intenta quedar como un buen funcionario, aunque sus palabras y acciones demuestren todo lo contrario, tal es el caso de *la súbita aparición del perro* en las declaraciones: “—No fue súbita, ya tenía media hora de ladrar —corrigió la señora”⁸⁵.

⁸⁴ Garro, 89. Las cursivas son mías.

⁸⁵ Garro, 90.

Además, el robo lo mueve y lo desplaza de lo que conoce, pues las extrañas declaraciones de las mujeres y el hecho de que los intrusos no se llevaron nada, convierten el caso en un sinsentido, pues salvo por los daños al bodegón y la destrucción del jardín, no debe resolver ningún delito. Es un crimen sin crimen, por lo tanto sus servicios no son necesarios en la casa de don Antonio, pues su preocupación se centra en descubrir por qué entraron y no en quiénes fueron los responsables. Y sólo cuando pretende buscar a los culpables, es reprendido por la señora:

—Dígame sus sospechas, señora.

—¿Mis sospechas...? Yo no tengo sospechas —contestó extrañada.

—¿Tiene usted plena confianza en sus sirvientes?

—¡Claro! Hace años que los conozco. ¿Cómo se atreve usted a insinuar que en mi casa hay bandidos?

El policía se disculpó⁸⁶.

Ante tal conflicto, el oficial ve una posible “solución” en la declaración de Eva; sin embargo, termina con un resultado completamente opuesto, pues dicha versión sólo complica el caso gracias al inesperado silencio de la niña. Así, el policía se frustra aún más, hasta el punto de depender únicamente de la “verdad” de una chiquilla: quizás ella vio algo que pueda salvar su imagen de buen funcionario, cosa que no ocurre, pues Eva no lo salvará del fracaso.

Así, debido a que no encuentra ni pies ni cabeza al robo que no fue robo, el oficial intenta disimular su mal desempeño al insistir en seguir trabajando: interroga una y otra vez a todos los habitantes de la casa, incluso a Rutilio, el velador, a quien había ignorado todo el tiempo, e intenta busca “respuestas” con Lorenza, la mujer que perdió el habla por el susto.

Ahora, después de levantar la diligencia a las 12:00 e irse a comer, teníamos a un personaje con mucho poder por fungir como “autoridad” desde el principio; sin embargo, en

⁸⁶ Garro, 94.

el desarrollo del relato, va perdiendo las características que lo sitúan por encima del resto de pueblo. De este modo, él es innecesario en el revuelo de la casa de don Antonio Ibáñez, ya que no hubo robo, si bien se empeña en encontrar una “verdad”, la cual él mismo va alterando a medida que van cambiando las versiones de las sirvientas, y termina redactando un acta “oficial” donde sienta una “verdad” totalmente absurda y contradictoria a los testimonios que le permitieron escribirla.

Fili, Carmen y Candelaria

Las mujeres, en palabras del oficial, “saben algo”, por esto son las primeras en ser interrogadas. Sin embargo, el policía se encuentra con testimonios aparentemente confusos y extraños, pero cuando leemos de manera puntual a cada una de las sirvientas, nos encontramos frente a una visión de mundo completamente diferente.

Así, en la lectura de las tres sirvientas, encontramos que en las versiones de Fili y Carmen existen ciertas similitudes. Ambas relatan hechos que parecen sacados de la fantasía, pero si intentamos, como lectores, situarnos desde su *posición y perspectiva*, tenemos a dos mujeres ubicadas desde un *modelo del mundo* más cercano a lo popular o quizás a lo indígena, es decir, a la tradición oral. Así, sus palabras se enfrentan a lo “occidental”, donde son tomadas en su sentido más literal, olvidándose de los distintos significados que podrían tener, por esto la gran confusión del oficial, pues no dialoga con el discurso de las sirvientas, sino que se enfrasca en el propio.

Para Fili y Carmen no es extraño hablar de bailes y plantas que se agachan. De ser así, no están exagerando al relatar lo que vieron la noche anterior, simplemente lo cuentan desde un *modelo del mundo* diferente. Así, en el caso de Fili, cuando habla del baile, quizá

se refiere más a cómo ella vio a los hombres: iban agachados y se movían como si estuvieran bailando, tan enojados que sus ojos parecían de fuego. Y respecto a Carmen, el machete se reflejaba con la noche y cuando habla sobre las plantas, describe cómo los intrusos las pisaban a su paso. Cuando menos si lo ubicamos nosotros también desde una lectura *directa*.

Ahora bien, con Candelaria las cosas son distintas, pues esta mujer habla desde una perspectiva más cercana a lo “occidental”, pero también lo hace de manera simbólica, pues ella, en lugar de coincidir con el oficial, lo cuestiona y lo desafía. No *se deja* como Fili y Carmen, quienes se notan nerviosas y sumisas. Candelaria se enfrenta a la rudeza del oficial y acusa a la Institución de inútil, pues es la única que de alguna manera le resta importancia al robo (que no fue robo), para dejar en evidencia las exageraciones del policía:

—Precise lo que vio.

—Pues ya lo precisé, vi lo que ellas vieron —contestó Candelaria, molesta por la brusquedad del hombre.

—¿Pero qué fue lo que ellas vieron?

—*¿Para qué se lo voy a repetir?* Yo tengo muchas cosas quehacer y no puedo perder mi tiempo con palabras. *Siempre he dicho que palabrear para nada sirve.* Uno habla y habla, y el sol sale y se mete, y llega la luna, y el quehacer parado.

—Es verdad, sólo que ésta es una circunstancia extraordinaria. Haga usted el favor de decir lo que vio o quedará como encubridora [...]

—*Bien dicen que mientras más suben más ganan por no hacer nada* —respondió Candelaria enojada.

—¡No retobe, diga lo que vio!

—Pues ni tanto que hubiera visto; un manojito de hombres emparejados a sus cuchillos...⁸⁷

En la lectura de las tres sirvientas encontramos que existe cierto rasgo de complicidad, pues cada una está atenta a las palabras de la otra. Además, cuando realizan la inspección del bodegón, Carmen y Candelaria intervienen una vez más para confirmar los pasos de los intrusos. Durante los interrogatorios, tenemos el siguiente diálogo entre la lavandera y el

⁸⁷ Garro, 89–90. Las cursivas son mías.

oficial: “—¿Hacía dónde dirigían sus pasos dichos hombres? / —Eso sí sólo Dios lo sabe... Ahí andaban ellos, sus intenciones quién sabe...”⁸⁸. Pero durante la revisión del bodegón, Candelaria dice: “—Sí, aquí estuvieron toditida la noche”⁸⁹. Y en cuanto a la cocinera, cuando es interrogada menciona: “—¿Tiene algo que agregar a su declaración? / —*Yo, nada. Fue todo lo que vi, señor.* / Y Carmen dio un paso atrás, *mirando de reojo a Fili, que había escuchado sus palabras con gran atención*”⁹⁰. Pero en el bodegón agrega al comentario de Candelaria: “—¡Uy! Si se fueron cuando ya rayaba el día”⁹¹.

Con lo anterior, vemos que quizás el oficial sí tenía razón al decir que las mujeres vieron algo, pues ellas sí se ponen atención, y al parecer, no cuentan todo al jefe al agregar más información, contrariando sus primeras palabras. O quizá inventaron todo.

Señora de la casa

La mamá de Eva, durante casi toda la investigación, se muestra distraída y con poco interés por la intrusión en su casa, pues, como ella misma lo dice, ni siquiera se llevaron las sábanas. Y a pesar de su actitud despistada, sabemos que es otra autoridad, ya que está a cargo de todo mientras su marido sigue en la Ciudad de México. Por tal razón, la podríamos ubicar en la misma posición que la del jefe de policía.

Sin embargo, hay una gran diferencia entre ambos personajes, pues, mientras que el oficial se pone en ridículo por su falta de sentido, la señora está por encima de él, ya que el policía está a su servicio. Incluso ella misma se burla del jefe al dar una declaración

⁸⁸ Garro, 90.

⁸⁹ Garro, 92.

⁹⁰ Garro, 89. Las cursivas son mías.

⁹¹ Garro, 92.

desinteresada, corregirlo sobre la intervención del perro y reprenderlo por señalar a sus sirvientes. Así que, aunque el *modelo del mundo* de la mamá de Eva sea “europeo”, sigue sin estar en el mismo canal del oficial, es decir, tampoco hay comunicación, pese a ser otra autoridad.

Y cuando por fin se interesa por el robo, sólo lo hace porque le gana la curiosidad al descubrir que su hija vio algo que las demás mujeres no, ni siquiera ella. Así, presiona a Eva y se vuelve a marcar su rol de autoridad, pero ahora de madre; sin embargo, no intenta dialogar con la niña, pues al no compartir el *modelo del mundo* con su propia hija, la comunicación no sucede. Eva no habla porque, además de ser una niña y de tener un trato con Lorenza, es imposible que sea comprendida, incluso por su mamá.

Lorenza

Durante la noche del robo, Lorenza, la planchadora, perdió el habla por el susto, o eso dice la señora de la casa en la primera parte del cuento. Por tal razón, no conocemos su versión de los hechos; mas, en la segunda parte, cuando Eva se decide a decir la verdad, tampoco, ¿por qué? La respuesta es evidente, incluso en las primeras lecturas del texto: Lorenza es articulada por Eva, la narradora. Entonces sólo *vemos* lo que la adulta quiere mostrarnos de la planchadora.

Así, el segmento “Eva con Lorenza” (perteneciente a la segunda parte), Eva nos cuenta cómo era su relación con la criada y, como narradora, le “cede” la voz (más exactamente: habla como si fuera ella) únicamente para que veamos a una Lorenza desde la perspectiva de la niña y de la adulta. Para la primera, la planchadora es su “amiga” íntima, con quien comparte secretos:

Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían [...] En cuanto empezaba a oscurecer yo me iba al cuarto de planchar y hablaba con [Lorenza]⁹²,

mientras que la segunda muestra a la sirvienta como alguien mentirosa e interesada una vez que se enoja con la pequeña Eva:

—¡Lárguese! ¡No entre, escuintla entrometida! —me gritaba apenas asomaba la cabeza al cuarto de planchar.

—¡Todavía no te he dicho en dónde está el gran tesoro de mi papá! —le grité una tarde, por la rendija de la puerta.

Lorenza guardó silencio. Después, desde el rumor de las sábanas rociadas, me contestó:

—*¡Pues ándele, pase!*

No recuerdo bien cuánto oro le dije que había en el bodegón.

—*¡Ah! Entonces con ese fin lo construyó tu papá...*

—Sí, con ese fin.

—*¿Y si alguien se llevara todo ese oro, qué haría tu papá?*

—Nada, porque tiene mucho más.

—*¿En dónde?*

—No te lo digo.

Era bueno dejar algo en reserva, no fuera a ser que se volviera a enojar conmigo y ya no tuviera yo ningún secreto que ofrecerle⁹³.

Además, Eva adulta dice indirectamente que Lorenza es su cómplice y una de las causantes del robo, pues si no la hubiera hecho enojar con lo de Julián y Amparito, nunca le habría dicho qué guardaba el bodegón.

Entonces, tenemos a Lorenza como una mujer mentirosa, interesada e incluso chismosa, cuando menos desde la perspectiva de Eva, pues menciona su juego de engaños entre las dos:

Ante la sabiduría de su madre yo no encontré nada sino enfrentarla a los tesoros de mi padre. Le expliqué que los jarrones chinos valían más que un barco, *aunque ni ella ni yo sabíamos lo que era un barco, ni lo habíamos visto nunca*⁹⁴.

⁹² Garro, 96.

⁹³ Garro, 96–97. Las cursivas son mías.

⁹⁴ Garro, 96. Las cursivas son mías.

Incluso, si leemos con cuidado, podemos descubrir cierto tono de burla por parte de Eva adulta cuando la sirvienta le contaba a la niña cosas “inapropiadas” y le hablaba sobre Julián: “Me contaba cosas terribles y luego cantaba canciones de abandonados, que lloraban en la noche, junto a caminos polvorientos, por una mujer ingrata [...] Después agregaba: ‘Julián anda dado a la bebida por mi causa’. Y se echaba a reír”⁹⁵. Al contar esto, Eva la pone como si ahora, de grande, entendiera que la engañaba, que sus secretos quizás eran mentira como los de ella, que Julián no sufría por Lorenza, y que cuando le contó sobre Amparito, se enojó porque la niña la puso en evidencia. Esto se entiende gracias a las asociaciones encontradas en el texto, pues de los abandonados de las canciones tristes salta a Julián, quien casualmente también sufre por ella; así, Lorenza, al ser consciente de que Eva la oía, va hilando un secreto hasta construir su relación con aquel hombre.

Es evidente cómo se comunican entre ambas: una le dice un secreto a la otra para impresionarla (sorprenderla) y a partir de eso empiezan a contarse cosas que superen a la anterior. Es una especie de competencia. Y también son conscientes de sus palabras, pues saben que si una dice algo importante, la otra se interesará y querrá oír más. Esto último lo vemos cuando Eva inventa el oro del bodegón de su padre. Mas, como la niña *mentía*, podemos poner en duda también lo que decía Lorenza, lo cual nos da una pauta para entender la lengua de animal de la planchadora que se encuentra al final de la historia.

Recordemos que, en la primera parte del esquema, cuando el policía interroga a las sirvientas, sabemos que Lorenza no puede hablar por el susto, pero en la segunda descubrimos lo contrario, pues siempre pudo hacerlo, aunque su mamá haya matado “a un

⁹⁵ Garro, 96.

conejo en el lugar en donde aparecieron los *demonios* que se llevaron la lengua de su hija”⁹⁶. Así entendemos que la planchadora, para Eva, siempre tuvo la “lengua de animal”, pues, como la propia Lorenza menciona, pierde todo por una “escuintla” lenguaraz, de la misma manera que Eva pierde su jardín y su amistad con la criada, por la lengua suelta de la mujer. Por lo tanto, ambas comparten la *culpa* del robo de Tiztla.

Eva

A Eva la podemos observar y considerar desde tres posibles miradas: el *miedo*, la *culpa* y la *burla*. Sin embargo, sabemos que se trata de la misma persona, pero en momentos diferentes, *por lo que* entendemos que su *modelo del mundo* es el de una “española mexicanizada”, una “criolla”, pues no es ni de *aquí* ni de *allá*, sino que está ubicada en el medio de los dos mundos. Por esto no entiende a su madre, quien no le permite tener un diente de oro como el de Lorenza, y tampoco se acerca a la planchadora, sino todo lo contrario: sus mentiras la alejan de ella.

Eva niña

El personaje de Eva niña se descubre en ambas partes del cuento, pues en la primera leemos el gran misterio que la envuelve al no querer hablar con el policía y, en la segunda (a pesar de que es Eva adulta quien cuenta, le “cede” la voz a Eva niña), la causa del alboroto y del por qué calló cuando dio su versión.

De igual manera, en la primera parte la vemos como alguien que guarda un gran secreto y no está dispuesta a contar lo que vio, pese a la presión de su madre y del oficial.

⁹⁶ Garro, 98. Las cursivas son mías.

Mientras que en la segunda, acuerda con Lorenza no decir nada, pues de lo contrario, ambas serían castigadas.

En la primera parte hay una versión de Eva, sin embargo, sabemos que está incompleta, ya que decide callar, supuestamente a causa del espanto:

—¿Vas a decir lo que viste? —le gritó su madre zarandeándola.
—¡No! —dijo la niña.
—No la asuste, señora, si se asusta no hablará nunca. ¿Qué viste, chula? —preguntó otra vez el policía con una voz melosa en la que Evita distinguió más colera que afecto [...]
—*¡No la espanten!, déjenla que hable* —gritó uno de los curiosos.
—¡Habla!, ¿qué viste? —gritó indignada la madre, que se sentía devorada por la curiosidad.
—¡Nada!
—*¡Algo vio! ¡Algo vio! Pero no lo va a decir, tiene espanto* —dijeron los vecinos.
—Sí, algo vio —asintió el policía mirando a la chiquilla sin esperanzas⁹⁷.

Mientras que, en la segunda parte, Lorenza la asusta para que la niña no hable:

—¡Caray, niña Evita, no había nada! Es usted una mentirosa. ¡Pero por ésta —y besó la cruz— que se lo voy a decir a mi mamá y usted se va a secar como un odre!
No supe qué decir. *Me aterraron sus palabras*. Lorenza se enderezó en su cama.
—¡Y para más, Julián por poco me mata! ¡Y todo por una escuintla lenguaraz! Pero mi mamá la va a embrujar. ¡Ya la veré en el mercado, colgada de un mecate, como cualquier odre seco!
No supe qué decir. *La miré con desesperación. ¿Alguien de ustedes ha visto a los odres secándose al sol en el mercado de Tiztla?*⁹⁸.

Así, la primera y la segunda parte se complementan en la versión y acciones de Eva, pues sabemos que la niña estaba asustada en ese pasado que recuerda. Y es evidente por qué tiene miedo: ella fue la causante de todo el alboroto, e incluso ya como adulta lo reconoce: “Un día le dije a Lorenza que había visto a Julián con Amparito. La planchadora tiró las ropas al suelo y se enojó conmigo. *De ese enojo partió todo el mal*”⁹⁹.

⁹⁷ Garro, 92–93. Las cursivas son mías.

⁹⁸ Garro, 97. Las cursivas son mías.

⁹⁹ Garro, 96. Las cursivas son mías.

Eva adulta

La segunda parte de “El robo de Tiztla” refiere a la “verdad” de Eva adulta. Aquí encontramos por qué calló durante la investigación y qué fue lo que vio cuando su madre la subió a la silla. Sin embargo, la adulta no se centra exclusivamente en la noche del robo, sino que cuenta lo importante que era el jardín para ella; la invasión de su lugar favorito con la construcción del bodegón; su relación con Lorenza y el juego de mentiras que ambas decidieron jugar. Mas, si su intención era decir la “verdad”, ¿por qué cuenta todo esto? Para justificarse, es decir, implícitamente se pregunta: ¿quién es el responsable de la pérdida del jardín? A reserva, por supuesto, de saber que simboliza, tanto para ella, como para la historia de México que le subyace, ese famoso jardín.

En sí, Eva es la culpable de que haya sucedido el robo que no fue robo, pues gracias a su mentira, los hombres, al mando de Julián, entraron a la casa de don Antonio Ibáñez. Pero Eva necesita explicar por qué mintió. En primer lugar, hace enojar a Lorenza y la única forma de contentarla es con un secreto, sin embargo, sabemos que todo lo que ambas se contaban, eran puras mentiras, ya que Eva no tenía nada bueno para ofrecerle a la planchadora:

Lorenza, la más joven, me confiaba secretos a condición de que yo le confiara otros de igual importancia que los suyos. Sólo que era difícil deslumbrarla. Lorenza tenía una ventaja sobre mí: era hija de una bruja y su conocimiento del misterio era muy vasto. Ante la sabiduría de su madre yo no encontré nada sino enfrentarla a los tesoros de mi padre. Le expliqué que los jarrones chinos valían más que un barco, aunque ni ella ni yo sabíamos lo que era un barco, ni lo habíamos visto nunca¹⁰⁰.

Así, la niña debe mentir para mantener la relación de amistad con Lorenza, sin embargo, este supuesto secreto también le cuesta la destrucción del jardín, quizá lo único que realmente valoraba, pues como afirma en la segunda parte: “El jardín era el lugar donde a mí me gustaba

¹⁰⁰ Garro, 96.

vivir. Tal vez porque ese era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces y aventuras infinitas”¹⁰¹. Además, también podemos entender la mentira de Eva, ya que, de alguna manera, el bodegón la inquietaba, y a pesar de querer abrirla muchas veces, la puerta se mantuvo cerrada hasta el incidente. De esta manera, vemos cómo Eva también siente *culpa* por ser la causante de que se abriera la puerta que debió permanecer cerrada.

Una vez que Eva decide contar la “verdad”, ahora, como adulta, vemos un punto de vista diferente. Si desde la perspectiva de Eva niña, ella tuvo miedo, de grande se siente culpable. Así, cuando seguimos la voz del personaje de una manera más puntual, encontramos a Eva adulta en las dos partes. En la primera, evidentemente, dado que sabemos que ella es quien cuenta, además de que hay momentos donde se muestra que la culpa es inminente: se siente *culpable* por la saña de la autoridad contra las mujeres de la casa, por los destrozos del jardín y por la puerta del bodegón que se abrió gracias a la mentira que salió de su boca. Y en la segunda, siente *culpa* por el jardín que era su espacio y fue invadido, culpa por la curiosidad provocada por la puerta cerrada del bodegón, culpa por el juego de mentiras que ella y Lorenza inventaron.

Por último, también está presente este sentimiento en la conclusión, fragmento narrativo que es necesario para inferir una culpabilidad compartida, pues, indirectamente y por asociación, sabemos que Lorenza pierde, tanto el habla como a Julián, por culpa de Eva, mientras que la niña pierde su jardín y la amistad de la planchadora. Así, de forma simbólica, la adulta cuenta: “Y era verdad que su voz había cambiado. La lengua del conejo era

¹⁰¹ Garro, 95.

demasiado chica y apenas le alcanzaba para hablar suspirando...”¹⁰². Palabras que pueden ser entendidas como la pérdida de la confianza y de la confidencia entre ambas mujeres, pero también como un acto de expiación, pues Lorenza tiene tanta *culpa* como Eva. Esto no deja de recordar a “La culpa es de los tlaxcaltecas”, otro relato de Elena Garro, donde tanto Laura como Nacha se saben *culpables*, y justamente la *confesión* de la culpa de una *obliga* al *reconocimiento* de la culpa de la otra, y es gracias a ello que ambas se ven liberadas de ella.

Narradora de la primera parte

Quizá resulta muy fácil decir que quien narra todo el cuento es Eva. Sin embargo, así como anteriormente describimos a Eva niña y a Eva adulta, también podemos puntualizar acerca de una tercera persona en esta parte, pues si bien encontramos a la adulta y a la niña durante la investigación del robo a través de la culpa y el miedo, esta narradora (en femenino porque sabemos que es Eva) articula su discurso a partir de la burla y desde la tumba, pues sólo como muerta podría plantear la absurda situación que provocó su mentira.

En este cuento tenemos a la narradora “externa” hablando como si fuera Eva adulta y Eva niña. Se articula a sí misma a partir de sus diferentes perspectivas, así nos muestra su proceso de transformación, en donde de niña tuvo miedo, de adulta sintió culpa y, ahora que lo relata desde la tumba, se burla de los sinsentidos que construyeron el robo que no fue robo.

Esta narradora “externa” la encontramos desde la introducción, pues pareciera como si se burlara de la gente de Tiztla, al mismo tiempo que quisiera preparar o advertir al lector que la historia que contará está llena de absurdos, y no sólo por las diferencias entre las

¹⁰² Garro, 98.

formas de ver la realidad de la gente, sino por culpa de la mentira de una niña pequeña, es decir, de ella misma cuando era una “escuintla”.

En ambos casos se percibe que la introducción es de fundamental importancia para la historia, ya que sirve para contextualizarnos. Ella relata así que, los pobladores de Tiztla son quienes *deforman* a los hombres hasta convertirlos en *demonios*, y las versiones que las mujeres dieron, terminan siendo sustituidas con esa supuesta “verdad” del robo que no fue robo.

Además, la narradora de la primera parte articula a casi todos los personajes a partir de una mirada cómico-seria, empezando por el jefe de la policía y sus ayudantes, pues al no entender la posición de las mujeres, este termina como un mal funcionario, torpe y sin escrúpulos, que no tiene idea de cómo resolver un robo, producto de la travesura de una niña (aunque él no lo sepa). Incluso en la lectura anterior del oficial, vemos cómo la narradora lo articula de manera absurda y todo el tiempo se *burla* de la ineptitud de la autoridad.

En cuanto a las mujeres, las pone de su lado, pues si bien sus versiones también se articulan desde lo absurdo, se entiende por tratarse de Eva, quien no tiene el mismo *modelo del mundo*. Sin embargo, su perspectiva es capaz de dialogar con la de las sirvientas, dada la relación que formó y estableció con todas ellas. De hecho, ellas se burlan de igual manera del oficial, puesto que no las entiende.

Con la mamá de Eva sucede lo mismo. A ella no le interesa lo que al oficial le preocupa, ya que los hombres no se llevaron nada, y por lo tanto, no hay robo que resolver. Así, la señora de la casa está apartada del resto y distraída, no sólo porque no comparte con sus criadas el mismo *modelo del mundo*, sino porque, a pesar de que está más cerca

de la perspectiva del oficial, sabe que quiere quedar bien con ella, razón por la que lo contradice, lo reprende, hasta el punto de burlarse de él.

Y si bien esta narradora se burla de la gente del pueblo, lo hace de igual manera para seguirse riendo del oficial, pues si ellos no hubieran dicho nada del supuesto espanto de Eva y de la mudez de Lorenza, de sus bocas no habrían salido todos los chismes que convirtieron a los intrusos en *demonios*, habladurías que terminaron escritas como la “verdad” en el acta oficial redactada por el jefe de la policía.

Así, encontramos que dentro de la construcción del relato, Eva niña funge como personaje, pues está ubicada dentro de la acción, aunque sólo forme parte del recuerdo de la narradora. Eva adulta tiene, entonces, no sólo el papel de narradora, sino también el papel de *narradora “externa-interna”*, ya que construye ambas partes como un yo-narrador, si bien en la primera parte se instituye como alguien que tiene una perspectiva lejana y ajena a lo que se relata, es decir, como si fuera una narradora distinta a la de Eva adulta: “yo que hablo de ellos, incluyendo a Eva niña”, razón que explica porque dice al cambiar de postura: “Eva, que soy yo”, pues esto le permite convertirse en un narrador en primer persona en la segunda parte del relato, es decir, en la Eva adulta que recuerda su vida de niña y su participación el robo de Tiztla: “Yo que hablo de ellos y de mí misma cuando era una niña”.

Con lo anterior entendemos que la segunda parte de “El robo de Tiztla” se articula desde tres posiciones: el *miedo*, la *culpa* y la *traición*: Eva niña (personaje) que está aterrada por las consecuencias de su mentira, Eva adulta (narradora “interna”) quien asume su responsabilidad en el robo, y la narradora “externa” que se burla del caos que provocó el chisme de cuando ella era una “escuintla”. Como también por qué en la primera parte la

narradora toma distancia de sí misma y se convierte en una narradora que explica, desde el “exterior”, la historia: esto le permite dar cuenta y burlarse de las formas absurdas con las que se construyen las historias “oficiales”, y a veces incluso las no-oficiales.

Se coloca, pues, como si se tratase de un cronista que da cuenta de la forma estereotipada con la que se reconstruyen las “verdades” oficiales, las cuales quedan archivadas como “verdades” verdaderas, y que posteriormente pasan a formar parte de la historia, las cuales tiene como fuentes fidedignas el decir de la gente, pero sin comprender lo que ellas vehiculan y movilizan al hacerlo, es decir, sin tomar en cuenta la *posición* y *perspectiva*, sea popular, sea supuestamente fantasiosa y supersticiosa, o sea incluso propiamente brujeril o mítica, desde la que estos lo hacen.

En este caso, como hemos ido constatando, se trató de un robo que no fue robo, y del cual se produjo una “verdad” oficial, la cual terminó por convertirse en “la verdadera historia del robo de Tiztla”, quedando finalmente desmitificada gracias a la otra historia “verdadera”: la de una adulta que recuerda que de niña mintió y provocó todo un caos, pero también la de una muerta que cuestiona y se burla de lo que se conoció como el robo de Tiztla.

Conclusiones del análisis

Así pues, una vez que Eva cuenta la “verdad”, la versión “oficial” se cae, dejando una situación absurda, pues se resuelve el misterio que en la primera parte no conocíamos. Entonces, todo lo que el policía redactó el oficial queda como una mentira por las raras declaraciones de las sirvientas, el silencio de Evita y la mudez de Lorenza. Eva, como ella lo menciona ya de adulta, le había dicho a la sirvienta que en el bodegón se encontraba el oro de su padre para que Lorenza la perdonara por decir que vio a Julián —el supuesto novio de

la sirvienta— con Amparito. Y ambas se encuentran en una situación desfavorable, pues si decían la verdad, Lorenza iría presa y Eva se secaría como un odre, dada la maldición que le echaría la mamá de la criada. Por eso las dos tuvieron que callar y seguir con la versión oficial.

Pero en este punto debemos volver al inicio del cuento, el cual funciona como una parte más del esquema y que sirve de introducción. En este, como ya lo habíamos señalado, el narrador nos “resume” todo el cuento, si bien ahora, a partir de todo lo dicho, se evidencie de forma más notoria.

Tiztla es una pequeña ciudad situada al sur de la República de México. Sus habitantes son silenciosos y pequeños [...] Un continuo “¡au!”, “¡ae!”, “¡au!”, *incendia la imaginación*. Los campos *se llenan de demonios*, que de cuando en cuando irrumpen en la ciudad para *meterse en los ojos de los hombres* [...] El rumor incesante los adormece, mientras el mal, en forma de alimañas y cuchillos, los espía. Duermen *oyendo muchas cosas* que las gentes de la capital no han oído nunca¹⁰³.

Mas con ello se evidencia otra cuestión fundamental: la narradora nos está contando la historia desde el final del relato, pues ella sabe lo que Eva y Lorenza callaron, por lo que de entrada acusa, tanto a los pobladores de Tiztla por dejarse llevar por la imaginación, como al oficial por tomar en cuenta de forma directa, objetiva, “verdadera”, sus comentarios. De este modo *articula* los dos momentos del cuento: lo que sucedió a la mañana siguiente del robo y la supuesta verdad de Eva, con todas las versiones implicadas: las de las sirvientas, la de la madre, la del oficial y la de la propia Eva.

En cuanto al segundo *nivel* del PASA, la referida a las voces de personajes, encontramos lo siguiente. Si volvemos a la primera parte del cuento, vemos a un oficial, supuestamente “racional”, intentando resolver un robo sin robo, convirtiendo todo a este en

¹⁰³ Garro, 88. Las cursivas son mías.

un total absurdo; sin embargo, el chisme del pueblo, más las versiones de las mujeres y el misterio de Eva y Lorenza, lo llevan a escribir un acta donde todo parece ser obtenido de una *ficción novelesca* y no de *hechos históricos*. Pero lo más llamativo es que esta versión “oficial” nunca se cuestiona. Como vemos en la introducción, los habitantes se dejan llevar por la imaginación, los chismes corren y sus ojos ven otras cosas, si bien desde otras perspectivas.

Además, esta narradora le está contando a alguien, es decir que se dirige hacia un interlocutor, a un oyente, aunque no esté presente. Así, primero, habla sobre el robo, como si fuera algo ajeno a ella, pero cuando se descubre como Eva en la segunda parte, entendemos su juego, el cual podemos describir de la siguiente forma: tenemos frente a *nosotros (lector implicado)* a Eva, quien cuenta las dos versiones: la “oficial” plagada de chismes y sinsentidos, y la suya, que tiene la supuesta “verdad”, para lo cual construye su relato a partir de estos dos momentos. No obstante, la primera está en función de la segunda, pues en esta, además de dar a conocer su participación en el robo, cuenta el *antes* y el *después* para expiar con ello, de alguna forma, su culpa. Esto último lo vemos gracias a que Eva nos enseña desde el principio como todo fue un “juego” de niños, el cual se vio invadido por la construcción el bodegón.

Así, el jardín, su espacio, es alterado en un primer momento con aquel cuarto, pero durante la investigación, también vemos a todo el mundo preocupado por el jardín y las plantas destrozadas por los malhechores. Sin embargo, no debemos olvidar por ningún motivo que quien narra es Eva, de manera que es a ella a quien realmente le importan los daños en el jardín, que si bien en un principio fueron *culpa* de su padre, ella es quien acaba por completo con él. Por eso cuando cuenta *su* verdad, nos dice que todo el mal partió del

enojo de Lorenza, pues si esto no hubiese pasado, Eva no habría mentido y su jardín seguiría casi intacto.

Además, explica su relación con las sirvientas, en especial la de Lorenza, pues, como un “juego” de niños, ambas intercambian secretos: la planchadora le habla de las brujerías de su madre y Eva de los tesoros de su padre. Así, juego tras juego, mentira tras mentira, las llevan a la noche del robo. Incluso es sospechoso como, en la primera parte, Fili, Carmen y Candelaria *se hagan* las tontas cuando el policía las interroga, y es algo que el narrador ya nos había dicho desde el principio: “Cuando sucedió el robo era verano y las mujeres veían en la luz resplandeciente algo que los hombres no veían”¹⁰⁴. De manera que “El robo de Tiztla” se construye a partir de lo que ella dijo y aquella dijo y ésta otra inventó.

Pero además de la *culpa* por destrozarse el jardín, se suma la *culpa* de dañar su relación con Lorenza, la cual podemos ver al final cuando están hablando sobre Julián. Eva menciona que “su voz había cambiado. La lengua del conejo era demasiado chica y apenas le alcanzaba para hablar suspirando”¹⁰⁵, lo cual es entendido (en una primera instancia) como que se acabó la comadrería entre ellas, pues al “no poder hablar”, Lorenza le negó la palabra a Eva, aunque haya sido sólo a medias.

Entonces, si tomamos todo esto en cuenta, Eva está presente desde el inicio, pero primero nos va a contar lo oficial, para después tumbarlo, desmitificarlo. Por eso tiene sentido que haya un corte en la narración, ya que no le basta quedarse con lo que dice el acta y lo que todo el pueblo creyó, sino que ahora nos va a contar su “verdad”. Así, el narrador nos está incitando a que volvamos al principio, puesto que quiere que veamos su “juego”. Ya en un

¹⁰⁴ Garro, 88.

¹⁰⁵ Garro, 98.

nivel más simbólico podríamos hablar de la construcción y deconstrucción de la Historia de México. El corte, pues, nos da la pista principal de la configuración, pues nos hace volver al principio a leer con mayor detenimiento.

En un *nivel* más profundo, referente al narrador, lo vemos contando en el papel de Eva: sabe la verdad del robo, ya que calló lo que supuestamente pasó, pero ahora nos va a contar cómo todo se mitificó. Por eso, en la segunda parte, encontramos a Eva como niña: su vida en la infancia, sus juegos, su comadrería con Lorenza, ya que todo el (supuesto) robo de la casa de don Antonio se precipitó debido a ello. Así, vemos cómo la primera parte se inserta en la segunda, y cómo tenemos a un narrador que está poniendo su pasado *enfrente* para decir la “verdad”.

De este modo, la *solución artística* de “El robo de Tiztla” se resuelve de esta manera, pues aunque parece ser un cuento sencillo, nos está diciendo que se construye a partir de las versiones de todos, donde hay un narrador que está poniendo dos historias frente a sí, donde una se correlaciona con la otra, y con ello se complementan y se enriquecen mutuamente.

IV. “La semana de colores”: desmitificación del mito del indio

Acontecimiento

“La semana de colores” es el relato que da nombre a la antología de cuentos de Elena Garro publicada en 1964. En este texto inicia la saga de las hermanas Eva y Leli. La trama, pese a que es confusa, se resume en un par de niñas que escapan de su casa para ir a la colina de los girasoles gigantes para observar a don Flor y a las mujeres que viven con él. Sin embargo, extrañadas por la ausencia de los Días, una tarde calurosa las hermanas bajan la colina para encontrarse con un don Flor siniestro, quien les da un recorrido por las habitaciones de la Semana. El relato termina con Rutilio, criado de la casa de las niñas, cuestionando el encuentro entre Eva, Leli y don Flor, pues el hombre lleva varios días muerto.

En una primera lectura, la atención del lector se centra en la visita a la casa de don Flor, pues está llena de elementos extraños y confusos, como las inscripciones en las puertas, los colores, olores y demás objetos que se encuentran en las habitaciones de las mujeres. Pero antes de llegar a todas esas cuestiones simbólicas, es necesario desenredar la maraña que involucra a todo el cuento, pues, como hemos visto en el análisis de “El robo de Tiztla”, el texto es un *sujeto*, y no se debe ignorar ninguna de sus partes. Por tal razón —y de acuerdo con el PASA—, comenzaremos el análisis de “La semana de colores” planteando el acontecer de las acciones, con el fin de entender qué sucede en el relato.

Disecionaremos el texto para entender la complejidad de su *configuración*, pues, como veremos más adelante, el acontecimiento no sucede de manera lineal, sino que se articula a partir de escenas discontinuas y sin relación aparente. Para comenzar con el cometido, en una primera percepción, notamos que el texto se divide en tres partes: la primera

involucra la lógica del padre de las niñas y la lógica de estas últimas —es decir, antes de don Flor—, la segunda muestra la postura del dueño de los Días —con don Flor— y la tercera corresponde al cambio producido en las hermanas por el encuentro con el hombre —esto es, después de don Flor—.

Al realizar un seguimiento más puntual de la historia, por las rupturas que se nos presentan de una imagen espacio-temporal a otra, nos percatamos de que la obra se puede dividir en cinco momentos, los cuales vehiculan las posturas de los personajes frente a la idea de *semana* y lo que cada choque implica: I. Las palabras de Candelaria y II. Eva, Leli y la Semana para la primera parte; III. La visita y el encuentro directo con don Flor corresponde a la segunda; y IV. La huida: como pájaros locos (después de don Flor) y V. El misterio de don Flor: “¿están seguras de que les habló?”, son parte de la tercera. Estos, a su vez, se dividen en distintos instantes, que el narrador, delimita —evidentemente o entre líneas— con cortes en la secuencia narrativa.

Sin embargo —como también vemos en “El robo de Tiztla”—, las intervenciones del narrador, la multiplicidad de voces, el juego temporal y los cortes en la secuencia narrativa, apuntan a una poética discontinua y compleja. Por lo tanto el problema radica en responder ¿por qué el *autor implicado* articula diversas “lógicas” y voces narrativas, y de qué quiere dialogar con su interlocutor gracias a ello?

Para ubicar cada una de las partes que componen el acontecimiento del cuento, se plantea el siguiente esquema, en el cual ponemos en evidencia que el narrador está articulando secuencias narrativas, las cuales siguen cierta “lógica”, ya sea la del padre, la de las niñas y/o la de don Flor, principalmente.

Esquema de la estructura de “La semana de colores” (4)

Primera parte – Antes de don Flor											
	1 Las palabras de Candelaria		2 Eva, Leli y la Semana								
Aquí y ahora (“ real”)		a) El orden de los días (1): viernes		c) El orden de los días (2): domingo		e) El orden de don Flor (1): Lunes		g) El orden de don Flor (2): Jueves	h) El orden de don Flor (3): Domingo		
Multiplicidad de tiempos (simbolizaciones)			b) Sobre los viernes		d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor		f) En la colina de los girasoles gigantes (2): la semana				
Segunda parte – Con don Flor								Tercera parte – Después de don Flor			
	3 La visita						4 La huida: como pájaros locos			5 El misterio de don Flor: “¿están seguras de que les habló?”	
Aquí y ahora (“ real”)	a) El silencio de la colina	b) El descenso	c) La entrevista	d) El recorrido (Lógica de don Flor)			e) El desorden	f) La pregunta	Con Rutilio	Con el padre	Con Candelaria
Nivel superpuesto (memoria de don Flor)				Domingo	Sábado	Viernes	Jueves	Miércoles	Martes	Lunes	
				Memoria de don Flor (los días se han ido)							

Esta descripción nos permite comprender cómo funciona el acontecimiento de “La semana de colores”, pues este primer *nivel* del PASA muestra los cortes espacio-temporales del narrador, que *aparentemente* aíslan a cada momento e interrumpen el aspecto lineal de la obra. De ahí la división en el esquema que proponemos de los momentos pertenecientes al *Aquí y ahora* y los que corresponden a la *Multiplicidad de tiempos*.

A su vez, para el primero tenemos los momentos “reales” dentro del cuento, es decir, los que se articulan a partir de la lógica de los personajes más cercanos a lo occidental o de lo “verdadero” —el padre y Candelaria—; y para el segundo, “simbolizaciones”, se ubican las lógicas de los personajes que parten, relativamente, de lo “imaginario”, —Eva y Leli— y de lo que supuestamente no sucedió —don Flor—, sin embargo, en la transición de la primera a la segunda parte, la multiplicidad de tiempos se diluye en el aquí y ahora —por eso la línea punteada significa que la *Multiplicidad de tiempos* se diluye en el *Aquí y ahora* para dar paso a la segunda parte, donde se establece un tiempo y en espacio definidos: tarde calurosa en la casa de don Flor, y la tercera parte: la casa de las niñas después de la visita y a la mañana siguiente.—; a esto se suma la distinción de colores, pues cada color representa lógica que rige en cada momento: naranja para el padre, azul para la percepción de Eva y Leli sobre la Semana, morado para la confrontación y observación de Eva y Leli en la colina de los girasoles gigantes, rosa para don Flor y rojo para Eva y Leli ya transculturadas.

Entonces tenemos que en la sección 1. Las palabras de Candelaria, se encuentra la causa de la visita a la casa de don Flor, es decir, lo que la lavandera pronunció frente a Eva, no sólo las incitó a estar (o seguir) observándolo desde la colina, sino ir a visitarlo a su casa. Mientras que en la sección 2. Eva, Leli y la Semana, percibimos la lógica del padre y la de las niñas respecto a lo que significa la semana: el adulto se mueve en un *modelo del mundo*

“occidental”, el del calendario gregoriano, mientras que las hermanas lo hacen desde lo que observan en la colina, es decir la idea que conciben de las mujeres de don Flor: “Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos”¹⁰⁶.

En cuanto a la sección 3. La visita, nos enfrentamos al *modelo del mundo* de don Flor: “La Semana se fue a la Feria de Teloloapan. Aquí sólo queda el centro de los días”¹⁰⁷. A partir de aquí, la posición y la perspectiva de las niñas al respecto ha cambiado, y es lo que altera la percepción de Eva y Leli sobre el tema. De este modo, en 4. La huida, nos encontramos frente al efecto que ha producido el choque de visiones: las niñas quedan como pájaros locos y saltan de una perspectiva a otra. Por último, en la sección 5. El misterio de don Flor, concluye el relato, cuestionando el encuentro de Eva, Leli con don Flor: “*Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta [...] ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días...*”¹⁰⁸

1. Las palabras de Candelaria

“Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza. / Después de su confidencia, Candelaria se mordió los labios y siguió golpeando las sábanas sobre las piedras blancas del lavadero”¹⁰⁹. De estas palabras parte todo el mal, pues tenemos a Candelaria hablando con Tefa sobre don Flor mientras lavan la ropa, pero Eva, la hija de los señores de la casa, ha escuchado. Ante tal problema, Rutilio salva a la lavandera

¹⁰⁶ Garro, 64.

¹⁰⁷ Garro, 69.

¹⁰⁸ Garro, 75. Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ Garro, 64.

interrumpiendo el diálogo de las mujeres y llevándose a Tefa. Sin embargo, Eva se muestra interesada, si bien Candelaria, ante la “advertencia” de Rutilio, se niega a decir algo más sobre el incidente con don Flor. Observemos, no obstante, que Domingo y Viernes son los días mencionados por la lavandera.

El que el relato inicie con esta afirmación, es decir, con las palabras de la lavandera, obtiene sentido cuando las niñas, casi al final, se enfrentan a don Flor y a su pregunta: “¿qué día quieren ver en sangre?”, esto nos evidencia que Candelaria introduce, de forma “inconsciente” a las niñas en el mundo de este hombre, pese a que en este momento — aparentemente también, pues la insistencia de Eva y la larga espera de una posible respuesta es notoria: “En vano la niña esperó un gran rato”¹¹⁰— ni Eva ni Leli lo entendían. No obstante, la curiosidad y el interés se han despertado.

2. Eva, Leli y la Semana (antes de don Flor)

El segundo segmento del esquema se divide, a su vez, en ocho momentos articulados por el narrador, los cuales se diferencian uno del otro gracias a los cortes espacio-temporales. Por tal razón, las secuencias narrativas se han dividido entre el *Aquí y ahora* y *Multiplicidad de tiempos*, donde las primeras se identifican por sus características espacio-temporales específicas, en tanto que las segundas articulan distintos tiempos simultáneamente.

Mas, ¿por qué hacemos esta distinción temporal? Si bien, como decíamos, el cuento tiene un orden consecutivo, algunos de los segmentos se caracterizan por tener varios tiempos en un solo momento, particularmente en las visitas a la colina de los girasoles gigantes, donde

¹¹⁰ Garro, 64.

sabemos, por el narrador, que ocurren más de una vez. Es decir, no se trata de una “escapada” en cierto día a tal hora, sino que tenemos muchas idas a la colina en distintos días, pero articuladas como si fuera una sola vez: “Eva y Leli *se escapaban* de su casa para ir a la colina de girasoles gigantes”¹¹¹.

Por lo anterior, podemos ubicarlas como simbolizaciones, pues si bien parecen ser obtenidas a partir de la fantasía de las niñas, en el acontecimiento nos encontramos con momentos donde el narrador señala la significación que los Días-mujer podrían tener (color morado en el esquema), tanto para las niñas —desde su perspectiva infantil—, como para el narrador y para el propio don Flor. En el caso de este último, no debemos olvidar que se trata de escenas simultáneas, las cuales van a la par de lo que les sucede a las niñas: mientras ellas están sentadas en la colina observando, el dueño de los Días continúa con su vida a lado de las mujeres.

Otro aspecto que debemos hacer notar antes de iniciar con el desarrollo del acontecimiento de la sección 2. “Eva, Leli y la Semana”, es la repetición de nombres que asignamos a las escenas, así como los números entre paréntesis que los acompañan. Si esto se articuló así en el esquema, es porque tenemos momentos donde sucede lo mismo, pero de diferente manera, es decir, que la imagen —en cuanto a acciones— se desarrolla de forma similar a las de escenas anteriores, si bien se modifica el tiempo y las voces de los personajes. Esto es, aunque las acciones se repiten, no acontecen de la misma manera ni en el mismo tiempo.

¹¹¹ Garro, 65. Las cursivas son mías.

Esquema: antes de don Flor: “Eva, Leli y la Semana” (5)

<p style="text-align: center;">2 Eva, Leli y la Semana</p>							
a) El orden de los días (1): viernes		c) El orden de los días (2): domingo		e) El orden de don Flor (1): Lunes		g) El orden de don Flor (2): Jueves	h) El orden de don Flor (3): Domingo
	b) Sobre los viernes		d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor		f) En la colina de los girasoles gigantes (2): la semana		

a) El orden de los días (1): viernes

Si observamos el esquema, el primer momento se enuncia como a) El orden de los días (1): viernes. Aquí las niñas se encuentran con su padre en un espacio determinado: su casa; y en un tiempo definido: la hora de la comida. Entonces se manifiesta una charla entre Eva, su padre y Leli:

—¿Qué día es hoy? —preguntó Eva a la hora de la comida.
 —Viernes —contestó su padre.
 —¡Hum! —comentó incrédula. [...]
 —Yo quisiera que siempre fuera jueves —pidió Leli.
 —Yo pediría martes —contestó su hermana.
 El jueves y el martes eran los mejores días.
 —Ya van cinco viernes seguidos —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado.
 Su padre la miró.
 —Es una vergüenza que todavía no sepas los días de la semana.
 —Sí los sabemos —protestó Evita¹¹².

Con ello entendemos la interrogante de Eva, pues su duda surge por asociación con la escena anterior: Candelaria mencionó los días de don Flor y sus palabras han influido en las niñas,

¹¹² Garro, 64.

quienes ya tenían cierta información al respecto, dado que habían visto a don Flor y a la Semana desde la colina de los girasoles gigantes

No obstante, una vez que *entendemos* el cuento, notamos que Eva en este momento *no* se enfrenta a las palabras de su padre, pues aunque ya existen evidencias de la postura de la niña, aún no cuestiona la “lógica” del adulto: Candelaria mencionó lo del Viernes y del Domingo; es viernes, el señor de la casa ya lo ha dicho; Eva, incrédula, sólo masculla una respuesta: “¡Hum!” Sin embargo, el narrador sí cuestiona lo dicho por el padre, si bien lo hace con la *posición y perspectiva* que Eva podría hacerlo¹¹³ y a partir de una “lógica” distinta:

Las semanas no se sucedían en el orden que creía *su [mí]* padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos. Podía suceder también lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo; pero era una casualidad. ¡Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes *saltáramos* bruscamente al viernes y del viernes *regresáramos* al martes¹¹⁴.

Mas esto no implica que las niñas se muevan en la misma *posición y perspectiva* del narrador (este cuenta algo ya acontecido, mientras que las niñas lo están “viviendo” como parte del relato del narrador), sino que señala un proceso de *transgresión* por parte de las hermanas, donde ambas comienzan a moverse de manera “ingenua”, hasta el punto de tener un día favorito.

Dicho de otra manera, en este momento descubrimos y confirmamos que Eva y Leli ya tienen nociones de don Flor, pues juegan inocentemente con la idea de la Semana (las

¹¹³ La palabra bivocal, que “Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra”, Mijaíl Bajtín, “La palabra en la novela”, en *Teoría y Estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 141–42.

¹¹⁴ Garro, *Cuentos completos*, 64. Las cursivas son mías.

mujeres): ellas empiezan a ser conscientes de que hay diferentes *modelos del mundo*, aunque no necesariamente los comprendan del todo. A esto se suma la necesidad del padre por corregir a ambas (indirectamente), aunque el padre se dirija a Leli: “—Es una vergüenza que todavía *no sepas* los días de la semana”¹¹⁵. De modo que las niñas comienzan a jugar con una “lógica” que él no entiende, y que surja la protesta de Eva: “—Sí los *sabemos* —protestó Evita”¹¹⁶. Así, desde la postura del adulto hay un solo orden, en cambio en la de las niñas hay cuando menos dos, y es justamente Candelaria quien se ha encargado de hacérselos saber.

b) Sobre los viernes

Regresando a los ocho fragmentos referidos en la sección 2. Eva, Leli y la Semana, del esquema, en el inciso b) Sobre los viernes, tenemos que hacer notar ciertas particularidades: primero, esta escena se articula a partir de la voz del narrador; segundo, se divide en tres momentos: el viernes en la tarde, en la noche y al amanecer; y tercero, carece de un tiempo delimitado, además de que modifica o destruye el espacio de las niñas. Por esto hemos dividido el esquema en dos secciones: *Multiplicidad de tiempos (simbolizaciones)* y *Aquí y ahora (“real”)*, donde ese inicio pertenece a la primera; pues se ubica aparentemente fuera de lo “normal”, de lo “real”.

Decimos esto porque “La semana de colores” no sólo es un cuento difícil, sino que está plagado de *sinsentidos* y pareciera ser extraído de la invención de un par de niñas. Sin embargo, dicha división y los tres puntos anteriores mencionados nos sirven para ubicar en el acontecimiento las *diferencias* entre lo que aparentemente es “real” y lo que se manifiesta

¹¹⁵ Garro, 64.

¹¹⁶ Garro, 64.

de forma “simbólica”. Para entender esto, y lo que consideraremos más adelante, veamos puntualmente los rasgos distintivos de esta escena.

Ahora puntualizaremos en el acontecer de los tres momentos que componen dicha secuencia:

1) El primero comienza con el narrador describiendo cómo eran los viernes o cómo los percibían Eva y Leli, y su principal preocupación partía de los destrozos que causaba dicho día: “Los viernes morados y silenciosos llenaban a la casa de grietas. Ellas veían sus muros rotos y de alejaban con miedo”¹¹⁷. Como respuesta a esta percepción, las niñas se refugiaban en la alberca, hasta que las sacaban para sentarlas a la mesa (mediodía o tarde).

2) El segundo momento (en la noche) continua con la voz del narrador, quien habla de los viernes durante la noche y de la esperanza de las niñas porque amaneciera jueves: “Los viernes eran días llenos de sed. Por las noches el ruido de los muros no las dejaba dormir. / —¿Crees que amanezca jueves?”¹¹⁸.

3) En el tercer momento, el cual se posiciona en la mañana del día siguiente, el cual, curiosamente, sigue siendo viernes, el narrador acaba con la esperanza de las niñas, pues menciona que “Amanecía otra vez viernes. Los muros seguían de pie, sostenidos por el último pedacito de jueves”¹¹⁹. No obstante, surge una vez más la pregunta: “¿Qué día es hoy?”, sólo que ahora el cuestionamiento se lo hacen a Rutilio. De este modo nos enfrentamos a un *diálogo* entre las niñas, el velador y el narrador:

¹¹⁷ Garro, 65.

¹¹⁸ Garro, 65.

¹¹⁹ Garro, 65.

NIÑAS: —Rutilio, ¿qué día es hoy?

RUTILIO: —Para qué quieren saberlo, *si cualquier día es bueno para morir*.

NARRADOR: No era verdad. Había días mejores para morir¹²⁰.

Así, ubicamos que las hermanas hacen la pregunta a Rutilio, él les responde y, a su vez, el narrador responde al velador, y todo ello función de su interlocutor, el oyente-lector implicado.

Lo anterior aclara las dos primeras particularidades de la secuencia b) Sobre los viernes, pero falta ahondar en la tercera, particularmente sobre el problema del tiempo y el espacio.

Como se observa, una vez que el narrador toma la voz y se pone a contar cómo son los viernes para las niñas, el relato sobre el tiempo se diluye, pues aunque hable específicamente de un día, lo hace desde distintos momentos: mediodía o tarde, noche y amanecer. Esto, en el orden lógico, no tiene sentido, ya que siempre es viernes, a pesar de que el tiempo no se detenga, es decir, pueden suceder tres viernes seguidos en lugar de viernes, sábado y domingo. Así se cumple la multiplicidad de tiempos, pues en un solo momento narrativo pueden pasar varios días —independientemente de si son cuatro lunes seguidos o si se suceden en el orden normal—. Por lo que se refiere al espacio, el narrador lo articula desde una perspectiva, quizá, “mágico-mítica” donde lo temporal adquiere una cierta personificación (ya lo veremos más adelante): este es morado y silencioso. Así, esto afecta la casa de Eva y Leli, pues ahora su entorno se modifica de acuerdo con el día, como si cambiaran de estación a diario. De aquí que, entonces, aparezca lo simbólico: ¿qué

¹²⁰ Garro, 65. Las cursivas son mías.

simbolizan los días de la Semana?; ¿qué la Semana en su conjunto?; ¿y de qué quiere *dialogar* el narrador con su interlocutor al hacerlo así?

c) El orden de los días (2): domingo

La tercera escena de los ocho apartados que tenemos en el esquema es c) El orden de los días (2): domingo, y sigue una lógica similar a la escena a) El orden los días (1): viernes, pues una vez más están en la mesa con su padre y una de las hermanas pregunta al adulto: “¿qué día es hoy?”, y este le responde que es domingo; sin embargo, ahora *la niña* —no sabemos quién de las dos— lo contradice:

—Papá, ¿qué día es hoy?

—Domingo.

—*Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.*

—Eso dice el calendario porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son una parte de ese orden.

—¡Hum...! No lo creo —insistió la niña¹²¹.

Y ahora ya no sólo lo contradice, sino que incluso duda de sus palabras: “No lo creo”, debido a que la niña ahora se mueve en otra “lógica”. Esto lo observamos a continuación, tras una respuesta del narrador en referencia a su padre: “Su [mi] padre se echó a reír. *Siempre que se equivocaba se reía [...]*”¹²², que Eva-personaje confirma: “El señor no sabe nada”¹²³, y que Leli —al parecer— complementa: “Vamos a ver a don Flor...”¹²⁴.

De este modo, ambas hermanas están al tanto de que existe algo más de lo que su padre les dice. Incluso aparece por primera vez Felipe II (promotor de la Contrarreforma en España, quien lucha contra cualquier atisbo de heterodoxia en el seno de la Iglesia Católica,

¹²¹ Garro, 65.

¹²² Garro, 65. Las cursivas son mías.

¹²³ Garro, 65.

¹²⁴ Garro, 65.

particularmente contra las ideas reformistas de Calvino y Lutero)¹²⁵, quien las escucha y observa desde su retrato colgado en la pared, sea como si las cuidara, sea como si su presencia sirviera de advertencia o prohibición de las visitas que las niñas hacen a la colina para ver la casa del dueño de los Días: “—Vamos a ver a don Flor... / El rey Felipe II las oyó desde su retrato. / —¡Chist! Está oyendo... / Lo miraron colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban”¹²⁶. Sin embargo, la figura del Soberano no las detiene.

d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor

De acuerdo con el esquema, en la cuarta secuencia narrativa, la d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor, aparentemente pasan muchas cosas. Sin embargo, no debemos olvidar que está articulada por el narrador. Es así como encontramos una primera descripción de don Flor: quién es, cómo era su casa, qué aspecto tenía el hombre, qué hacía; pero también tenemos una primera imagen de las mujeres que habitan en la casa de dueño de los Días: “Todos los días eran de distinto color. A veces *la semana estaba incompleta* y don Flor platicaba sólo con el Miércoles y el Domingo. A veces *estaba cuatro veces seguidas con el Lunes*”¹²⁷.

Y ya que estamos hablando del acontecimiento, podemos notar una similitud entre esta escena, la d), y la b) Sobre los viernes: en ambas no hay un tiempo específico y el espacio no se articula desde una perspectiva “lógica”, por eso se sitúa en la *Multiplidad de tiempos* (*simbolizaciones*). Así, lo que sucede en d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor, consiste en las supuestas visitas de las niñas —no olvidemos que esto nos lo dice el

¹²⁵ Bernardo García Martínez, “Los años de la expansión”, en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2010), 217–62.

¹²⁶ Garro, *Cuentos completos*, 65. Las cursivas son mías.

¹²⁷ Garro, 66. Las cursivas son mías.

narrador y no las hermanas, si bien, en general, se puede leer como si fueran ambas— a la colina donde se sientan a observar al dueño de los Días: “Eva [yo] y Leli se escapaban [*nos escapábamos*] de su [*nuestra*] casa para ir a la colina de los girasoles gigantes. Desde su altura estratégica, sentadas en el suelo, dominaban [*dominábamos*] el patio y el corral de la casa de don Flor”¹²⁸.

Respecto a estas visitas, el narrador se detiene en la imagen donde las niñas ven a Lunes en la casa de don Flor, específicamente cuando este último y la mujer son interrumpidos por Viernes, lo cual también acaba con la contemplación de las hermanas:

—¿Qué tanto hablan? ¡Entren, se va a enfriar la cena!

El Viernes, asomado a la ventana que daba al corral, llamó a don Flor y al Lunes. Eva y Leli se acordaron que debían volver a su casa. Estaba anocheciendo y de prisa bajaron la colina y entraron al pueblo¹²⁹.

Y esto último permite conectar esta secuencia con la siguiente, pues de alguna manera aterriza, como vemos en el esquema anterior, aterriza la *Multiplidad de tiempos* en el *Aquí y ahora*.

e) El orden de don Flor (1): Lunes

La quinta secuencia narrativa, la e) El orden de don Flor (1): Lunes, es muy corta, pues sólo consiste de dos diálogos, pero se complementa con la anterior. Así, sabemos que Eva y Leli llegaron a su casa después de bajar la colina y sostuvieron una charla con la Candelaria: “— Ya vimos que hace tres días que es lunes —dijo Evita. / —¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres”¹³⁰.

¹²⁸ Garro, 65.

¹²⁹ Garro, 66.

¹³⁰ Garro, 66. Las cursivas son mías.

De acuerdo a estas dos últimas escenas, entendemos que hay un corte temporal con

c) El orden de los días (2): domingo, pues ya han pasado varios días desde que las hermanas visitan la colina de girasoles para ver a don Flor y a sus mujeres. Sin embargo, también descubrimos la “lógica” de Eva y Leli, donde el tiempo transcurre de diferente manera: han pasado *tres* lunes seguidos porque desde la colina de los girasoles gigantes han visto al Día-mujer tres veces seguidas en casa de don Flor.

Pero con ello observamos, además, que el comentario de Candelaria al principio del relato: “Don Flor le pegó al *Domingo* hasta sacarle sangre y el *Viernes* también salió morado en la golpiza”, no es tan “inconsciente” como el narrador nos hizo creer, así como también explica la “lectura” que las niñas hacen del cuadro de Felipe II: alguien les ha hablado de él y de su postura heterodoxa, y “conversan” y “actúan” en consecuencia, como niñas que son.

f) En la colina de los girasoles gigantes (2): la semana

Ahora, en el esquema, pasamos a la secuencia f) En la colina de los girasoles gigantes (2): la semana, donde una vez más el narrador-Eva toma la palabra para contarnos que “Candelaria se enojó mucho cuando supo que iban [*íbamos*] a ver a don Flor. En cambio, él [don Flor] no lo sabía”¹³¹. Así, una vez más tenemos muchos tiempos en un solo momento durante las visitas a la colina. Sin embargo, ahora el narrador-Eva nos señala que, justo a la par del relato de las niñas (personajes), don Flor está en su casa tejiendo canastas y paseándose por su corral junto a la Semana. Y aprovecha para hablar de cómo son estas mujeres, o mejor, cómo él dice, simultáneamente con Eva, que esta y Leli las ven desde su altura estratégica: “Los

¹³¹ Garro, 66.

Días se sentaban en ruedo sobre unos petates. Se veía muy bonito el corro de los Días. La semana junta era como un arcoíris y salía sin que lloviera”¹³².

Y una vez más el narrador-Eva guía la escena con múltiples tiempos en un momento específico: “Una tarde don Flor se acercó al Jueves [...] y le puso en la punta de la trenza negra una flor naranja de nopal [...]. Eva [yo] y Leli se quedaron [*nos quedamos*] sentadas en la colina toda la tarde”¹³³.

g) El orden de don Flor (2): Jueves

Así, se aterriza de nuevo en lo “real”, pues en la siguiente escena del esquema, la g) El orden de don Flor (2): Jueves, las hermanas han regresado a su casa y están con Candelaria. Entonces el día toma las características de Día-mujer de don Flor: “Por la noche *su casa iluminada resplandecía como la flor naranja sobre la trenza negra del Jueves*”¹³⁴. Por lo tanto, igual que en la secuencia b) Sobre los viernes, aquí vemos que el día de Candelaria y del padre se personifica, como si se disfrazara de la mujer-Día Jueves. De este modo, Eva y Leli asocian la imagen que vieron desde la colina con las características de su entorno, y anuncian radiantes: “¡Hoy es jueves!”¹³⁵. No obstante, el retrato del Rey, de Felipe II, y la lavandera, no parecen estar de acuerdo:

Felipe II las [*nos*] miró con disgusto. Les [*nos*] pareció que quería darles[*nos*] una bofetada.

—Confunden los días. Están embrujadas... —suspiró Candelaria, acercándoles [*acercándonos*] el cestito de los bizcochos.

La criada cruzó los brazos y las [*nos*] miró mucho rato. También ella brillaba negra en la luz naranja del Jueves¹³⁶.

¹³² Garro, 66.

¹³³ Garro, 66.

¹³⁴ Garro, 66. Las cursivas son mías.

¹³⁵ Garro, 66.

¹³⁶ Garro, 66.

Como se observa, ahora tenemos frente a nosotros una Candelaria que también está inmersa en los efectos de la mujer que Eva y Leli vieron en la casa de don Flor, lo cual nos hace entender que “lo real” del esquema, a su vez, tiene distintos planos donde cada uno alberga la “lógica” de los personajes y del narrador. Por esto las niñas ven al cuadro de Felipe II animarse, y las características espacio-temporales de lo simbólico se hacen parte de “lo real”: ellas así lo conciben, como niñas que son. Mas no por ser una “invención”, una “fantasía”, significa que se trate de una mentira.

Esto debemos mencionarlo aquí por el orden planteado en el esquema anterior (4). No obstante, estas son cuestiones pertenecientes a las voces de los personajes. Con lo anterior se constata que el narrador-Eva ya saben desde el principio lo que “dijo” don Flor (si es que lo hizo) a ella y a Leli, dado que se está relatando como algo que ya aconteció. Mas esto también pone en evidencia que esto se está haciendo, curiosamente, como si el narrador y Eva fueran una misma persona, pero desdoblada. Sin duda, nosotros, como lectores, no percibimos esto hasta no haber oído hablar a don Flor y leer con mucha atención el relato.

La secuencia g) El orden de don Flor (2): Jueves, termina con las niñas cuestionando la lógica de Candelaria después de que las amenaza. La cuestión se complica porque lo hace desde el discurso religioso: “—Nuestro Señor Jesucristo les va a secar los ojos, por mirar lo que no deben mirar. / —Nuestro Señor Jesucristo no nos da miedo. / —¿Qué dicen, perversas? ¿Tampoco les da miedo equivocar los días? / No contestaron”¹³⁷.

De manera que aquí acontece algo similar a lo que sucede en la secuencia c), El orden de los días (2): domingo, pues el narrador-Eva responde a Candelaria, como si se tratara de

¹³⁷ Garro, 67.

una de las niñas, o de uno de sus pensamientos, o si fuera Eva misma (desdoblada), como adulta, quien lo hiciera: “También Nuestro Señor Jesucristo podía equivocarse y haber dicho mal los días. Imposible que lo supiera todo”¹³⁸.

Así pues, tenemos a Eva y Leli (personajes, producto del discurso del narrador-Eva) cuestionando a la lavandera, como lo hicieron antes con su padre, pues “saben” ya que existen distintos *modelos del mundo*. Ellas, su padre y Candelaria, conocen el orden gregoriano, el de la semana de siete días consecutivos, y don Flor les ha “explicado” y “mostrado” a ellas que hay otro: el de la Semana de Colores.

h) El orden de don Flor (3): Domingo

“Después de esa tarde, siguieron muchos jueves redondos y naranjas. Poco a poco el último jueves se volvió rojo y entró otra vez el domingo”¹³⁹. Así es como inicia la última secuencia narrativa de la sección II: “Eva, Leli y la Semana”, es decir, el h) El orden de don Flor (3): Domingo, donde “lo real” y lo simbólico comienzan a diluirse. Sí, una vez más vemos el tiempo pasar y no es específico. Nuestro Señor Jesucristo no les sacó los ojos y Candelaria tampoco las acusa. Sin embargo, hay un diálogo que nos hace aterrizar en ese domingo: “— ¿Vamos a ver qué día saca *hoy* [don Flor]? Se escaparon rumbo a la colina de los girasoles”¹⁴⁰. Así, vemos a un par de hermanas que están a la expectativa, saben que las visitas a la colina pueden causarles problemas con quienes ellas consideran autoridad: sus padres y la figura de Cristo, y esto lo saben porque Candelaria y Felipe II están molestos con las dos debido a sus visitas a la colina.

¹³⁸ Garro, 67.

¹³⁹ Garro, 67.

¹⁴⁰ Garro, 67. Las cursivas son mías.

Entonces, cuando se dan cuenta de que no pasa nada, Eva y Leli se escapan a la colina de los girasoles gigantes una última vez. De esta manera, encontramos un corte en la narración, y si bien no es tan explícito como en “El robo de Tiztla”, las características del tiempo y el espacio dan cuenta de un cambio en todo lo que rodea a las hermanas.

3. La visita

Si seguimos el esquema, vemos que esta segunda parte del cuento también está dividida en seis secuencias narrativas, con el fin de ordenar la “lógica” del texto y dar con ello cuenta de una posible *solución artística* del mismo.

Esquema: con don Flor: “La visita” (6)

Segunda parte – Con don Flor												
	3 La visita											
Aquí y ahora ("real")	a) El silencio de la colina	b) El descenso	c) La entrevista	d) El recorrido (Lógica de don Flor)						e) El desorden	f) La pregunta	
				D	S	V	J	M	M			L
				Memoria de don Flor (los días se han ido)								
Nivel superpuesto (memoria de don Flor)												

a) El silencio de la colina

Las niñas se encuentran viendo la casa de don Flor desde su altura estratégica. Sin embargo, se hace evidente una vez más que “lo real” y lo simbólico comienzan a diluirse: ahora, el ambiente cambia, como si Eva y Leli se sumergieran en un sueño, donde

La colina estaba callada. No había chicharras. La tierra había cerrado sus agujeros y no dejaba salir a las hormigas ni a los pinacates [...] De las flores llovía un polvo amarillo y don Flor estaba solo, tumbado en el patio de su casa. No había ni un solo día [...] Evita y Leli quisieron volver a su casa. *Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo*¹⁴¹.

Entonces, tenemos a Eva y Leli que se han escapado a la colina de girasoles gigantes para ver qué día —o mujer— estará con don Flor. Sin embargo, desde dicha altura sólo ven al hombre tirado bocarriba en el suelo y no hay rastro de la Semana. Todos los Días se han ido. De repente, la mancha de don Flor color bugambilia se torna muy grande y las niñas creen —el narrador dice— que “Tal vez Nuestro Señor Jesucristo le estaba sacando los ojos [a don Flor]”¹⁴² por no ser católico, justo como Candelaria les había advertido.

Así, vemos cómo la imagen de don Flor y sus Días-mujer se altera con lo que se encuentran en esta visita a la colina, pues la Semana se ha ido y don Flor yace en el suelo. La idea de que todo ha cambiado provoca curiosidad en las niñas, por lo cual deciden bajar la colina y preguntarle al dueño de los Días: “—Vamos a ver a don Flor, él nos lo dirá”¹⁴³.

b) El descenso

En cuanto a b) El descenso, nos encontramos con Eva y Leli bajando la colina por primera vez, es decir, sobrepasan sus límites y dejan de ser observadoras para entrar al mundo de don Flor:

Golpearon la puerta y esperaron. Al cabo de un rato la puerta se entreabrió y luego se abrió completamente.

—¿*Qué pena las trae por aquí*, niñas? —les dijo don Flor cuando apareció en la puerta de su casa [...]

—No vemos...

—Pasen, pasen.

¹⁴¹ Garro, 67. Las cursivas son mías.

¹⁴² Garro, 67.

¹⁴³ Garro, 67.

Las hizo entrar a un zaguán minúsculo, pintado de color lila. De ahí al patio redondo¹⁴⁴.

Y aunque las últimas secuencias narrativas son cortas, dan pauta para configurar el espacio y el tiempo de las hermanas a partir del *modelo del mundo* de don Flor; es decir, Eva y Leli son dos niñas “güeras” de familia española —esto lo sabemos en los otros cuentos de la saga— y tienen gente a su servicio como Candelaria y Rutilio, por lo que están muy alejadas del *modelo del mundo* de don Flor. Sin embargo, una vez que escuchan la conversación de la lavandera, Candelaria, comienzan a predisponerse a una “lógica” diferente a la suya; así, poco a poco, con cada escapada a la colina, se va ampliando su panorama, transformando la *posición y perspectiva* de las niñas ante el dueño de los Días. Entonces, cuando lo que ellas creen entender desde la seguridad de su altura estratégica se altera, descienden a buscar respuestas, justo como cuando su padre se negaba a aceptar que el orden del calendario de la guitarrita no era el único y Eva y Leli decidieron contestar sus dudas en la colina.

c) La entrevista

Así llegamos a c) La entrevista, secuencia donde don Flor, una vez que las niñas se encuentran dentro de su casa, las sienta en el centro del patio. Este es el primer encuentro directo de los tres, pues como ya nos lo había indicado el narrador, el dueño de los Días no sabía que Eva y Leli lo observaban y seguía paseándose en su corral. No obstante, él las reconoce, “—¿Con que ustedes son las güeritas?”¹⁴⁵, las observa, “—Pelo hembra... [...] / —Ojo macho”¹⁴⁶, y hace una sentencia “—Hay mucha agua, mucha agua en sus ojos”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Garro, 67. Las cursivas son mías.

¹⁴⁵ Garro, 68.

¹⁴⁶ Garro, 68.

¹⁴⁷ Garro, 68.

Después anuncia una diferencia entre las niñas, y así don Flor reconoce que no son iguales: “—Entre ustedes y yo hay toda el agua del mundo”¹⁴⁸. Y de repente el hombre entra en éxtasis.

Además de esto, don Flor les lee una parte del cuerpo: a Leli la frente y a Eva la rodilla; como si se tratara del futuro de las hermanas. Incluso parece que don Flor está haciendo una especie de ritual, por eso las preguntas de reconocimiento, el éxtasis repentino y la lectura de su porvenir. Dentro del *nivel* del acontecimiento, las observaciones de don Flor parecen vagas y confusas. Sin embargo, se retomarán en el *nivel* de las voces, y específicamente en el narrador.

Pero la respuesta de Eva a su lectura interrumpe la escena, provocando que la conversación gire en torno al porqué las niñas están ahí: los Días.

—Tú no te vas. Tú te quedas en medio de estos días.
—¿Cuáles? —preguntó Eva asustada.
—Éstos. Aquí estamos en el centro de los días [...]
—Ya no hay días... ¿a dónde se fueron? —preguntó Eva.
—La Semana se fue a la Feria de Teloloapan. Aquí sólo queda el centro de los días¹⁴⁹.

Las niñas han respondido a la pregunta que tanto las intrigaba: ¿dónde están los Días? Pero don Flor también necesita que Eva y Leli le respondan otra: ¿cuál es su pena? De manera que no les será tan fácil marcharse.

d) El recorrido

Ahora llegamos a la secuencia d) El recorrido, quizás el momento más extraño de todo el cuento, el cual, connotativamente, abarca la mitad del relato. Cabe señalar que una vez que

¹⁴⁸ Garro, 68.

¹⁴⁹ Garro, 68–69.

terminemos de articular su configuración, nos podremos dar cuenta de cómo las escenas y secuencias presentadas aquí encajan muy fácilmente, cuando menos a nivel del acontecimiento.

Ya desde la escena d) En la colina de los girasoles gigantes (1): don Flor de la segunda parte, y desde la escena b) El descenso, de la tercera, sabemos que la casa de don Flor tiene por dentro todos los colores: “Por dentro [la casa] tenía todos los colores”¹⁵⁰ y “Las puertas de los cuartos daban a ese patio y estaban todas cerradas. Cada puerta era de un color distinto”¹⁵¹. Sin embargo, aquí conoceremos lo que ya nos había adelantado el narrador-Eva, pero ahora desde la perspectiva del dueño de los Días. Así, el hombre está a punto de mostrarles su mundo, llevándolas por cada habitación de las mujeres.

La puerta de la primera puerta frente a la que se detienen es roja y tiene escritas las palabras “Domingo”, “Lujuria” y “Largueza”. En la habitación hay unos collares con conchas negras que cuelgan de los muros. Una vez que entran Eva, Leli y don Flor, este último pregunta si oyen algo, y ante la mirada de sorpresa de las niñas, el hombre les vuelve a preguntar si no escuchan los chicotazos. Por el narrador-Eva sabemos que las niñas no escuchan nada, sin embargo hay un olor terrible en el lugar.

Y ahora es cuando don Flor habla de la ausencia de Domingo, pues también se ha ido a la feria con los otros Días: “—¿Ven? El Domingo no está [...]. —No, no está —respondieron las niñas”¹⁵². Entonces, Don Flor aprovecha para hablar sobre esta mujer: “—De todas es la más mala: lujuriosa y despilfarrada. No he podido acomodarle la virtud que le

¹⁵⁰ Garro, 66.

¹⁵¹ Garro, 68.

¹⁵² Garro, 69.

atajaría el vicio”¹⁵³. Después de este comentario, continúa contándoles a las niñas sobre sus encuentros con Domingo, y parece que los está reviviendo, pues se entusiasma mucho al *escuchar* —supuestamente, porque las niñas no oyen nada— los llantos de este Día. Ante las imágenes tan violentas que don Flor les presenta, Eva y Leli intentan huir, pero él no se los permite:

—Me gusta su piel tendida... se le revienta como a las guayabas... ¡Lástima de mujer!
¡Lástima! Es carne para el demonio. ¡Lástima de tanta hermosura...!
—Ya nos vamos —dijeron las niñas, asustadas.
—¿Cómo que ya se van? Ustedes vinieron a conocer los días y apenas les estoy enseñando la lujuria del Domingo¹⁵⁴.

Hace, así, un par de comentarios sobre este mal día y salen del cuarto. Don Flor cierra bien la puerta y siguen el recorrido.

Continúan, entonces, con la siguiente puerta. Esta es rosa y tiene escrito “Sábado”, “Pereza” y “Castidad”. El piso de la habitación está lleno de bagazos de caña, y en la pared hay unas muñequitas de trapo clavadas con alfileres. Entonces, una vez más, don Flor se dispone a contar cómo es este día: “—Tampoco a Sábado he podido acomodarle la virtud. No sirve para nada. ¡Para nada!”¹⁵⁵. Las niñas solamente se limitan a escuchar y a ver a don Flor. Él está disgustado y no entienden por qué, a pesar de que se los dice: “—¡Miren este desacato! Tan floja es, que ni para dar un beso sirve”¹⁵⁶. Evidentemente, a don Flor le molesta que Sábado sea floja. Sin embargo, al hombre le gusta que a ella no le guste él. Así pasa del enojo a la risa. Salen del cuarto y cierra la puerta.

¹⁵³ Garro, 69.

¹⁵⁴ Garro, 70.

¹⁵⁵ Garro, 70.

¹⁵⁶ Garro, 70.

En cuanto a las niñas, otra vez quieren irse, pero don Flor no las deja y las lleva al cuarto de Viernes. La habitación y la puerta son de color morado, y en ella se lee “Viernes”, “Orgullo” y “Diligencia”. La habitación huele a almizcle y glicerina, y en las paredes hay papalotes de colas brillantes. Ahora le toca a Viernes, así que el dueño de los Días cuenta cómo es: “—Hasta hablar con ella cuesta. ¡Es difícil, muy difícil esta mujer! Ni a chicotazos la bajo de sus alturas. Los castigos que las otras temen, a ella se le resbalan sin una palabra”¹⁵⁷.

Si don Flor se había estado extasiado con Domingo, enojado con Sábado, ahora está triste con Viernes. Mira las canastas blancas del rincón y dice que es la que mejor teje: “Don Flor acarició las canastas blancas, olorosas a campo, y se le humedecieron los ojos”¹⁵⁸. Entonces les cuenta sobre las ocasiones en que la visita: la ocupa a las buenas o a las malas, y también la ha dejado en llagas, “Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre”¹⁵⁹. Salen del cuarto y la tristeza de don Flor cae también sobre las niñas.

Caminan por el corredor estrecho que los lleva al cuarto de Jueves. Este tiene escrito “Cólera” y “Modestia”. Su puerta y sus paredes son anaranjadas. “El cuarto olía a flores de calabaza y del techo colgaban mazorcas de maíz”¹⁶⁰. Don Flor explica entonces que

—Aquí vive Jueves. Las otras le tiemblan. Yo ya se lo tengo dicho: “Mujer, acabarás en el infierno, convertida en lengua de fuego”, pero no se corrige. Cuando la chicoteo, se me viene encima como gato. ¿Creen? Con ella me paso muchas noches y días seguidos. Da muchos placeres¹⁶¹.

¹⁵⁷ Garro, 71.

¹⁵⁸ Garro, 71.

¹⁵⁹ Garro, 71.

¹⁶⁰ Garro, 71.

¹⁶¹ Garro, 71.

Además, está orgulloso de ella porque la agarró tiernita. Entonces, se inclina y toma el petate, para después comenzarlo a agitar frente a las niñas y preguntarles si ven. Ellas no ven nada, por lo que don Flor les dice que ahí están dibujados los placeres.

Ahora se encuentran ya en el cuarto de Miércoles. Es verde y las palabras escritas son “Miércoles”, “Envidia” y “Paciencia”. Don Flor comenta que a ella tampoco le ha podido acomodar la virtud, y pregunta a las niñas si la han visto, a lo cual responden que sí, pues la vieron desde lejos, en la colina. Una vez más, el narrador-Eva hace una breve descripción de esta mujer. De hecho, es de la única que conocemos algo de su apariencia: falda y huipil verdes y trenzas llenas de cintas verdes, si bien esto sea visto desde la perspectiva de las niñas, quienes la vieron desde la colina.

Entonces comienza a hablar sobre las visitas que le hace, de cómo es Miércoles y de la especie de poder que él le brinda de vez en cuando:

—Si por ella fuera, nada más a ella la visitaría. Por eso es rara la noche que paso con ella. Pero aguanta todo: desprecios, golpes, con tal de que de cuando en cuando le conceda castigar a las otras [...]
—¡Es sanguinaria!¹⁶².

Y termina con una imagen violenta sobre Miércoles, donde ella acepta los castigos que él le ofrece con gusto, incluso con placer: “La deberían de ver cómo se pone cuando le ofrezco los castigos. ¡Es una perra! ¿Han visto las caras de las perras ensartadas? ¡Hasta babea...!”¹⁶³.

En cuanto a la habitación de Martes, es de color amarillo pálido, y la puerta dice “Martes”, “Avaricia” y “Abstinencia”. Don Flor dice entonces que “—Es tan finita que no

¹⁶² Garro, 72.

¹⁶³ Garro, 72.

me gusta ni tocarla. Es quebradiza, y yo soy garrido. Quiero un cuerpo más a mi manera”¹⁶⁴. Sin embargo, de repente se enoja, pues descubre escondidos en un hueco de tierra suelta unos pendientes de cuentas azules, y tras pronunciar violentas palabras sobre lo que hará con ella, cierra la puerta de un golpe: “—Ya le tengo dicho que no esconda nada. La voy a hacer que vomite los pulmones, para que los esconda en este agujero”¹⁶⁵.

Las niñas lo esperan atónitas mientras él descansa sofocado en la pared del corredor y se calma. Así, pasan a la habitación de Lunes. Esta es de color azul y tiene escritas en la puerta las palabras “Lunes”, “Gula” y “Humildad”. Sobre ella, don Flor dice que “—Ésta, cuando la toco, me lame las manos. ¡La golosa!”¹⁶⁶, y acerca sus manos a Eva y Leli, esperando que hagan lo mismo. Después les pide que huelan, pero a pesar de que respiran fuerte, las niñas no huelen nada: “—¿No huelen? Lunes es glotona de manjares y de hombre... Me vuelve muy animal... A veces me da miedo”¹⁶⁷.

Con esto concluye la secuencia narrativa “El recorrido”, la cual es la escena más larga de todo el cuento —ocupa la mitad del relato—, pues los momentos anteriores se trataba únicamente de fragmentos. Resulta, pues, llamativo que esto sea así, porque se trata de la parte más compleja del cuento, pues está llena de detalles: hay un tiempo y un espacio específicos, y don Flor despliega largos monólogos, contrastando con la limitada presencia y voz del resto de los personajes.

Adelantándonos al final, se puede decir que es la secuencia mejor articulada, tanto por el narrador-Eva, como las niñas, dada su aparente invención: don Flor está muerto y es

¹⁶⁴ Garro, 72.

¹⁶⁵ Garro, 72.

¹⁶⁶ Garro, 72.

¹⁶⁷ Garro, 73.

imposible que les haya hablado. O cuando menos eso cuestiona Rutilio, como producto de lo dicho por la gente del pueblo: “*Dicen* que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló?... *Dicen* que murió hace varios días...”¹⁶⁸. No está de más mencionar, además, cuestión evidente, que es imposible que unas niñas puedan hablar de estos temas y de esta manera, tan cruel, violenta y sanguinaria.

Otro punto importante es que, si bien las niñas quieren conocer a los Días, estos se han ido a la Feria de Teloloapan y, por lo tanto, están frente a la perspectiva que tiene don Flor de cada una de dichas mujeres. Justo como ocurre en “El robo de Tiztla” con las versiones del asalto: el hombre articula a cada mujer desde la memoria (oral y escrita).

Por lo tanto, en este caso tenemos la vida de don Flor y sus mujeres en un nivel *superpuesto* del acontecimiento: sucede, pero en la mente y en el relato que hace don Flor, y no en el *aquí y ahora*. Incluso esto se hace evidente cuando el dueño de los Días huele, ve y escucha cosas que Eva y Leli no. Y todo ello suponiendo que esto fuese algo que “realmente” aconteció, que no es el producto simbólico y “mágico-mítico” del narrador-Eva.

Como se observa, el relato es de una complejidad abrumadora. Pero continuemos, para ver hasta dónde podemos llegar para dar cuenta de una de sus posibles *soluciones artísticas*.

e) El desorden

Así, continuamos con e) El desorden, siguiente secuencia narrativa, en la cual don Flor termina el recorrido, llevando a las niñas hasta el patio:

¹⁶⁸ Garro, 75.

—Bueno, niñas, ya vieron dónde viven los Días, y cómo son. Ya vieron también quién maneja a la Semana. Y ya vieron que todo está en desorden: los colores, los pecados, las virtudes y los Días. Estamos en el desorden, por eso yo chicoteo a los Días, para castigarlos por sus faltas¹⁶⁹.

Entonces don Flor guarda silencio y las niñas, según dice el narrador-Eva, “vieron que su traje estaba sucio, y que los dedos en donde giraban los anillos estaban impregnados de mugre. El patio olía a agrio y las palabras salían descompuestas de la boca del hombre”¹⁷⁰. Además, observaron que sus ojos son negros y secos, que dentro de ellos había “lagos sangrientos y piedras oscuras”¹⁷¹. Mas aún, no sólo veían los ojos de don Flor, sino que “olían las corrientes de aromas que salían por las rendijas de las puertas de colores, para juntarse en el centro del patio y formar un remolino de vapores”¹⁷².

Finalmente, don Flor pregunta por segunda vez cuál es la pena de las niñas. Mas, cabría preguntarse: ¿a qué se refiere con ello? Ante el temor de las niñas, rápidamente don Flor se encarga de amarrar los hilos del telar, y todo cobra, cuando menos, un primer sentido:

las gentes de la ciudad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas. Me llegan acobardados y yo les enseño el desorden de los días y el desorden del hombre. Me vienen a pedir que castigue al día que van a correr su suerte. Quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado [...] Todos me dejan mi buen dinerito y se van contentos, después de ver cómo les castigo al día que necesitan. Cuando ya ven la sangre empiezan a sacar el dinero¹⁷³.

Con esto empezamos a entender, en una primera instancia, que, implícitamente, don Flor desde el principio consideró a Eva y Leli como *clientes*. Por eso, cuando les abre la puerta, les pregunta qué pena las trae por aquí. A esto se suman las lecturas de frente y rodilla, el recorrido: les está mostrando y enseñando el *desorden* de los días y el *desorden* del hombre,

¹⁶⁹ Garro, 73.

¹⁷⁰ Garro, 73.

¹⁷¹ Garro, 173.

¹⁷² Garro, 73.

¹⁷³ Garro, 73. Las cursivas son mías.

y la pregunta que les hace al terminar de pasar por cada cuarto. Él debe, pues, chicotear a los Días en los que las niñas *quieren correr su suerte*, pues ese es su trabajo.

f) La pregunta

Y con esto pasamos a la última secuencia narrativa, la f) La pregunta. Don Flor espera una respuesta. Necesita saber qué castigo quieren y a qué día, para que él pueda cumpla con su papel de brujo o de chamán. Por esto las alienta al decir: “—Yo soy el dueño de los Días. Soy el Siglo. *Díganme en qué día las ofendieron, y ya verán lo que le hacemos al Día que ustedes me pidan*”¹⁷⁴. Sin embargo, ante esto, Eva y Leli no saben qué hacer: miran el suelo y no responden. Mas él insiste y ellas ven sus ojos. A don Flor no le importa que pertenezcan a otra tradición, a otro *modelo del mundo*: “¡Los días son parejos para todos!”¹⁷⁵. Una vez más, miran el suelo, para esconderse de los ojos del hombre, pues sus palabras las asustan.

“—Díganme, niñas, ¿cuál es el día que quieren ver en sangre? —don Flor repitió una y otra vez su pregunta”¹⁷⁶, y espera pacientemente, hasta que las hermanas logran huir, sin saber si dejaron o no la puerta abierta.

Ahora, debemos señalar y reconocer que, a través de estas seis escenas, Evita y Leli se enfrentan a un *modelo del mundo* diferente al suyo en todos los sentidos: los Días no son lo que parecían desde la colina, y don Flor tampoco; el tiempo es distinto y la casa con forma de palomar encierra un orden diferente al de afuera, donde cada elemento tiene un por qué, aunque sea inaccesible para las hermanas. Así, cuando creían entender el orden de don Flor y jugaban con la idea de los días, lo hacían desde su perspectiva, tal y como ellas lo veían

¹⁷⁴ Garro, 74. Las cursivas son mías.

¹⁷⁵ Garro, 74.

¹⁷⁶ Garro, 74.

desde la colina. Sin embargo, en todo momento fueron “conscientes” de la existencia de otra “lógica”, pues como ya vimos, cuestionaron a su padre y a Candelaria, y se enfrentaron a figuras de autoridad tan grandes como lo pueden ser Felipe II y Nuestro Señor Jesucristo.

De esta manera, llegamos al final del relato con la revisión de la tercera parte del cuento, la cual se divide en 4) La huida: como pájaros locos y 5) El misterio de don Flor: “¿están seguras de que les habló?”, con el fin de poder dar cuenta su extremada complejidad, así como para intentar dar con ello una posible *solución artística* al respecto.

Esquema: después de don Flor (7)

Tercera parte – Después de don Flor			
<p>4</p> <p>La huida: como pájaros locos</p>			<p>5</p> <p>El misterio de don Flor: “¿están seguras de que les habló?”</p>
Con Rutilio	Con el padre	Con Candelaria	

4. La huida: como pájaros locos

El momento número cuatro, de acuerdo con la división realizada, encierra tres secuencias narrativas: la relación de las niñas con Rutilio, con su padre y con Candelaria. Si bien son muy pequeños y los cortes resultan casi imperceptibles, nos encontramos con lo que pasó esa misma noche, después de que Eva y Leli regresan a su casa.

El contacto con Rutilio ocurre cuando, al cruzan el zaguán de su casa, se topan con la figura asombrada del velador, momento en el que la voz de don Flor, producto del discurso del narrador-Eva, repite varias veces la pregunta: “¿cuál es el día que quieren ver en sangre?”.

Posteriormente, en la relación que establecen con su padre ellas lloran y él les explica —si bien sigue considerando que sólo existe una perspectiva valida, verdadera, que es la suya—, que “los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección”¹⁷⁷. Sin embargo, es imposible que Eva y Leli olviden la Semana de Colores, pues ya no pueden dar un paso atrás: fueron a la casa de don Flor y recorrieron las habitaciones de un orden distinto, *transgredieron* su tradición y se *contagiaron* de otra. Razón por la cual surge una y otra vez la misma pregunta: “—Díganme, niñas, ¿cuál es el día que quieren ver en sangre?”¹⁷⁸, la cual ya no las dejará vivir en paz. Ya no volverán, pues, a ser las mismas.

Así, tenemos el último momento de la cuarta parte, donde se manifiesta la relación entre ellas y Candelaria, quien da cuenta del resultado de su aventura mientras corre el velo del mosquitero, el cual no es suficiente para protegerlas de la pregunta: “—Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Garro, 74.

¹⁷⁸ Garro, 74.

¹⁷⁹ Garro, 74.

5. El misterio de don Flor: “¿Están seguras de que les habló?”

Y con ello llegamos al último momento del cuento, la cual representa también el final del relato. A la mañana siguiente, Rutilio les sirve el desayuno, pues Candelaria no se los lleva y sus padres han salido. Tanto el velador como las niñas se miran con miedo, hasta que Rutilio las cuestiona sobre el encuentro con don Flor y surge una vez más la pregunta —como si don Flor estuviera en ese momento con ellas—: “¿cuál es el día que necesitan ver en sangre?” Entonces ellas *confirman* el encuentro y se ponen a llorar.

Y así acontece algo inexplicable. Rutilio pregunta si dejaron la puerta abierta y una vez que Leli asiente, el cuento termina con un diálogo del velador:

—Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta. Salía tanta pestilencia, que los arrieros, al pasar por allí, la notaron, se metieron hasta el patio y allí lo hallaron tirado en el mero centro. Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días...¹⁸⁰.

Por consiguiente, estas últimas palabras de Rutilio cuestionan todo lo que acabamos de leer, pues se pone en tela de juicio si Eva y Leli *realmente* hablaron con don Flor. ¿Lo imaginaron? ¿Lo inventaron? ¿O hablaron con un muerto? Más aún, ¿realmente bajaron la colina? Si lo vieron desde la colina tumbado en el suelo, ¿cómo es posible que les abriera la puerta? Estos y otros tantos cuestionamientos giran en torno a este peculiar cuento.

Sin embargo, por tratarse de ficción, no se descarta que todo esto haya *ocurrido* así, tal cual, dadas todas las posibilidades de la literatura. Es decir, que este texto sea capaz, gracias al relato del narrador y a la configuración del autor, de crear mundos que *simbolizan*

¹⁸⁰ Garro, 75.

y *metaforizan* nuestra “realidad” más cotidiana para dar cuenta de problemas que son imposible de plantear, de considerar, desde cualquier otro tipo de discurso que no sea el literario, con la particularidad de que permite *verlo* y *oírlo* desde una multiplicidad de *posiciones* y *perspectivas*, incluso biculturales. Así, pues, no resulta extraño un final tan inesperado, el cual, gracias al narrador, *aterrizza* de manera violenta a las niñas en “lo real”, y de paso a nosotros como lectores testigos del relato, pues se pone en duda la parte más importante y la mejor articulada, es decir, la de la *visita*, ya que, al parecer, don Flor ya estaba muerto desde hace varios días y las hermanas no pudieron haber hablado con él.

Sin embargo, no debemos olvidar que todo texto tiene una “lógica”, razón por la cual el *nivel* del acontecimiento por sí mismo no permite contestar las preguntas que surgen como producto de ese final. Es necesario, pues, articular este *nivel* con el de las voces de los personajes y del narrador, ya que será justamente su relación y correlación la que alumbrará las posibles respuestas al respecto, pues con ello entramos, cada vez más, a mayor profundidad, en una de las tantas configuraciones, de las tantas *soluciones artísticas* para dar cuenta de “La semana de colores”.

Voces de los personajes

El análisis del texto a partir de las estructuras, es decir de las configuraciones que lo conforman, permite acercarse a él por el texto mismo. Recordemos que la obra es un *sujeto*, el cual dialoga, al dirigirse y tomar en cuenta su posible respuesta, a otro *sujeto*, es decir, a su interlocutor. En cuanto a los personajes, estos se pueden seguir, no sólo a través de la articulación de sus acciones, sino también a partir de lo que hablan, de lo que dicen, de forma que es posible dar cuenta de los *modelos del mundo* que tienen, entendidos estos como los

múltiples horizontes que los conforman: el “indio”, el “mestizo”, el “blanco”, el “infantil”, e incluso el “medieval” a través del cuadro de Felipe II, si bien todos ellos son heterogéneos y transculturados.

Así, los personajes de “La semana de colores” están articulando no sólo la historia, sino también un complejo *modelo del mundo* propio, el cual se construye con su imagen, con su representación. Así es como este primer *nivel*, o sea el del acontecimiento, depende del segundo, el de la expresión. De aquí que se comprenda que, en el arte de narrar de Elena Garro, se retome la tradición oral mestiza e india, la cual, a partir de su propia temporalidad y espacialidad, de su propio cronotopo, convive con la “blanca”, la “occidental”, si bien ambas sólo se yuxtapongan, pues son incapaces de dialogar entre sí.

Candelaria y Rutilio

Ambos personajes sirven a la familia de Eva y Leli. Candelaria es la lavandera y Rutilio el velador. Además, guardan una relación con las niñas: las cuidan, les dan la cena y el desayuno, y también las acuestan; esto no sólo lo sabemos por su aparición en “La semana de colores”, sino también por participar en cuentos como “El día que fuimos perros” o “El robo de Tiztla”, y precisamente en este último Eva habla de su comadrería con las sirvientas de la casa.

Particularmente en “La semana de colores”, Candelaria y Rutilio saben más de don Flor que las hermanas, pues 1) se trata de gente del pueblo y 2) están más cerca de esa tradición, ni españoles ni indios, están en el “medio” de los dos extremos, pues no son ni de *aquí* ni de *allá*. Son pues, profundamente heterogéneos y transculturados.

Así, Rutilio aparece en cuatro momentos particulares del cuento: 1) Las palabras de Candelaria (secuencia 1), b) Sobre los viernes (secuencia 2), 4) La huida: como pájaros locos (secuencia 4) y 5) El misterio de don Flor (secuencia 5), y sus apariciones son relativamente cortas. Sin embargo, él es quien anuncia a las niñas la muerte de don Flor.

Como ya sabemos, en 1. Las palabras de Candelaria” (primera) interrumpe la conversación entre Tefa y Candelaria llamando a la primera para que Eva no siga escuchando. Así, indirectamente *protege* a la niña, ya que no permite que ella sepa más de lo que debería. En b) Sobre los viernes (segunda parte), conocemos su perspectiva: a él no le importa morir en un día específico, pues “cualquier día es bueno para morir”¹⁸¹, lo cual ya lo aleja del *modelo del mundo* “occidental”, pues Rutilio concibe la muerte como algo indiferente: no le teme y tampoco le preocupa cuándo sucederá. En 4. La huida: como pájaros locos (tercera parte) simplemente se muestra a Rutilio asombrado por la llegada de las niñas, pues ha fallado en su labor de cuidador de las hermanas: Eva y Leli se escaparon y, por como llegan, han ido a donde no deberían. Por último, en 5. El misterio de don Flor (tercera parte), la más importante de ellas, tenemos un Rutilio asustado, el cual mira a las niñas como si hubieran hecho algo sumamente malo. Así es como comienza a cuestionar el encuentro entre las hermanas y don Flor. No obstante, está entre la duda, la confirmación y la aceptación:

—*Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta. Salía tanta pestilencia, que los arrieros, al pasar por allí, la notaron, se metieron hasta el patio y allí lo hallaron tirado en el mero centro. Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días...*¹⁸².

¹⁸¹ Garro, 65.

¹⁸² Garro, 75. Las cursivas son mías.

En este diálogo podemos leer el *modelo del mundo* de Rutilio, ya sea por sus palabras, por lo que dice y por cómo lo hace. Y ello destacan dos puntos: en el primero confirma la visita — Leli asiente cuando el velador pregunta si dejaron la puerta abierta y él a su vez dice que dicen que fueron ellas, pregunta ya conociendo la respuesta—, pero a la vez duda porque don Flor está muerto. Entonces, Rutilio está entre creer a las niñas y no hacerlo, pues sabe que fueron a la casa del dueño de los Días, pero también que tal vez sí hablaron con él. El velador teme a las niñas, ya que, desde su *modelo del mundo*, si bien el encuentro le parece extraño, no es imposible.

Por otra parte, también en 5. El misterio de don Flor, Rutilio dice que dicen “tal y cual cosa” del encuentro y de don Flor, además de que se encarga de darles el mensaje a las niñas. De aquí que aparezca el “chisme” o las “habladurías” del pueblo en las palabras y acciones del velador —justo como en “El robo de Tiztla”—: sabe que pasó algo, pero no conoce los detalles, así que pregunta, ya que quiere conocer la versión de las niñas. La duda lo mueve y lo sitúa en la tradición oral, donde las versiones corren de voz en voz y ninguna resulta ser verdad ni mentira, sino una compleja relación entre ambas.

Por su parte, Candelaria interviene en cuatro momentos: 1. Las palabras de Candelaria (primera parte), e) El orden de don Flor (1): Lunes (segunda parte), g) El orden de don Flor (2): Jueves (segunda parte), y 4. La huida: pájaros locos (tercera parte). Y en ellos, Candelaria se muestra como Rutilio: es una cuidadora más de Eva y Leli. Sin embargo, también fracasa en su labor, y no sólo porque sus palabras iniciales provoquen la curiosidad de Evita, sino también porque, de cierta manera, las acerca indirectamente a don Flor.

Así, la lavandera con esa primera mención del hombre y con el regaño que sólo se queda en: “Candelaria se enojó mucho cuando supo que iban a ver a don Flor”¹⁸³, además de que “tampoco las había acusado con sus padres”¹⁸⁴, despierta el interés de las niñas y las mueve a ir con el dueño de los Días, pues con las sentencias de la lavandera sobre sus padres y sobre Nuestro Señor Jesucristo, es como si el juego se convierte en algo prohibido.

A partir de estos momentos es posible cuestionarse sobre aquellos sirvientes de la casa de Eva y Leli. A través de asociaciones surgen distintas preguntas: ¿por qué Rutilio llama a Tefa e impide que Candelaria siga hablando de don Flor?: “—¿Y luego? —preguntó Tefa. Evita quiso oír el resto de la conversación, pero Rutilio llamó a Tefa y ésta se fue al lavadero”¹⁸⁵; ¿por qué Candelaria se muerde los labios después de mencionar a don Flor frente a Eva?; ¿por qué Rutilio insiste a las niñas si ellas fueron quienes dejaron la puerta abierta?; ¿por qué Candelaria amenaza a las niñas con decirle a sus padres?, y ¿por qué no lo hace?

Dichas preguntas tienen relación en el sentido de que ambos sirvientes intentan evitar que Eva, quien se encuentra inserta en el mundo occidental-católico¹⁸⁶, tenga conocimiento de don Flor, hombre “indígena”¹⁸⁷ que se contrapone al *modelo del mundo* de las hermanas. Sin embargo, parece que Candelaria lo evita, pero al mismo tiempo las quiere acercar, pues

¹⁸³ Garro, 66.

¹⁸⁴ Garro, 67.

¹⁸⁵ Garro, 64.

¹⁸⁶ El *modelo del mundo* de la familia de las niñas es posible ubicarlo gracias a la lectura de los seis cuentos sobre Eva y Leli: “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El Duende” y “Nuestras vidas son los ríos”.

¹⁸⁷ El *modelo del mundo* de don Flor se ubica gracias a los guiños que da el cuento sobre quién es el dueño de los Días; además, la *poética* de Garro se articula con los choques entre lo indio y lo occidental, los ejemplos más claros de esto son “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “El árbol”.

es la única que sabe sobre las visitas a la casa de don Flor, y su amenaza no provoca ningún efecto en las niñas.

El padre de las niñas y Felipe II

En la revisión del acontecimiento ya habíamos adelantado aspectos del padre de las niñas, y aunque aparece sólo en tres momentos: a) El orden de los días (1): viernes (segunda parte), c) El orden de los días (2): domingo (segunda parte), y 4. La huida: como pájaros locos (tercera parte), es suficiente para ubicar su *modelo del mundo*: el del “occidental”-católico, con buena posición económica y social.

Este personaje no cambia en ningún momento. Eva y Leli hacen comentarios sobre la existencia de una “lógica” diferente al de la familia y el padre simplemente la niega y la rechaza. Además, las regaña e incluso se burla de ellas, si bien las niñas consideran que “— El señor no sabe nada”¹⁸⁸.

Lo anterior está pensado desde la perspectiva del padre, pero el narrador-Eva se encarga de voltear la mirada cuando, a su vez, se burla de él y nos hace notar su error: “Su padre se echó a reír. *Siempre que se equivocaba* se reía, les levantaba el flequillo, les miraba la frente, *volvía a reír*, y luego bebía un sorbito de café”¹⁸⁹. Él no entiende nada y, por lo tanto, desde la lógica de las niñas y la del narrador-Eva, el [*su*] padre no dialoga con ningún *modelo del mundo* que se aleje del suyo.

Esto último lo confirmamos cuando, después de la visita (4. La huida: como pájaros locos (tercera parte), el padre intenta consolar a las niñas, y pese a que sus hijas se enfrentaron

¹⁸⁸ Garro, *Cuentos completos*, 65.

¹⁸⁹ Garro, 65. Las cursivas son mías.

a otra perspectiva, él sigue sin salirse de lo que conoce: “Se echaron a llorar. Su padre *les explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa*”¹⁹⁰. Además, si vemos el esquema, en los momentos “El orden de los días (1): viernes” y “El orden de los días (2): domingo” (parte II), quien establece la concepción del tiempo es el padre, pues Eva y Leli quieren saber el día y el adulto contesta bajo la “lógica” del calendario de la guitarrita, del calendario gregoriano, ya que “eso debe decir. Hay un *orden*, y los días son una parte de ese *orden*”¹⁹¹.

Por otro lado, tenemos a Felipe II, si bien parece ser una “invención” de las niñas y no tiene ningún diálogo, lo importante de este personaje es su papel de autoridad. Sí, se trata de un retrato, pero es el de un rey español del siglo XVI, quien fue considerado como alguien déspota y fanático, lo cual queda bien marcado con el “miedo” que despierta en Eva y Leli. Además, debemos mencionar que el rey comienza a aparecer en la narración cuando el padre deja de hacerlo, y al ser Candelaria la única que sabe de las escapadas a la colina, no puede ejercer la misma presión en las hermanas, como tal vez podría hacerlo la figura de Felipe II, si bien con poco éxito.

Ambos personajes representan, pues, figuras de autoridad. Por una parte, el padre representa a la *familia*, y por otra, Felipe II a la *religión católica*. Los dos son españoles y como tales niegan la existencia de cualquier otra perspectiva, lo cual constantemente niegan y rechazan Eva y Leli, pues si bien Nuestro Señor Jesucristo (representación obvia de la religión y lo “occidental” impuestos después de la Conquista) puede castigarlas por *ver* lo que no deben *mirar*, de acuerdo con las niñas, “También [él] podía equivocarse y haber dicho

¹⁹⁰ Garro, 74. Las cursivas son mías.

¹⁹¹ Garro, 65. Las cursivas son mías.

mal los días. Imposible que lo supiera todo”¹⁹². Así, tanto el padre como el rey se mantienen estáticos, justo como el orden que Eva y Leli tanto cuestionan.

Don Flor y sus Días

Don Flor es el hombre que *altera* el mundo de las niñas, pero hay dos versiones generales de él. En la primera parte vemos como los personajes y el narrador lo articulan desde sus propias perspectivas: por Candelaria sabemos que no es católico y que golpea a los Días, o sea, a las mujeres que viven con él, además se le ve preocupada por el interés y las escapadas de las niñas; sin embargo no hace nada para evitarlo. En cuanto al narrador-Eva, nos lo presenta como alguien lejano al pueblo, pues quienes lo visitan son personas de fuera y lo van a ver sólo cuando tienen penas:

—Las gentes de por aquí me tratan mal, niñitas. Ustedes son las primeras en venir a visitarme. En cambio, las gentes de la ciudad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas. Me llegan acobardados y yo les enseño el desorden de los días y el desorden del hombre. Me vienen a pedir que castigue al día en que van a correr su suerte. Quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado. Hay los que van a jugar sus elecciones y yo les castigo el día del voto. También vienen las señoras, a pedir castigos para el día de sus rivales. Todos me dejan mi buen dinero y se van contentos, después de ver cómo les castigo al día que necesitan. Cuando ya lo ven en sangre empiezan a sacar el dinero...¹⁹³

Y por último, está la versión que Eva y Leli —articulada desde la voz narrativa desdoblada: presente/pasado— tienen de él: desde la colina de los girasoles gigantes, don Flor se ve como un hombre tranquilo, vive con siete mujeres y se dedica a tejer canastas y pasearse por su corral.

¹⁹² Garro, 67.

¹⁹³ Garro, 73.

Entonces, realmente no conocemos quién es don Flor hasta este punto, pues se habla de él desde distintos *modelos de mundo*, desde lo que cada personaje y perspectiva indirecta observan del dueño de los Días: “Las gentes de por aquí me tratan mal [...] las gentes de la ciudad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas [...] También vienen las señoras, a pedir castigos para el día de sus rivales”¹⁹⁴.

Respecto a la segunda versión general es la que el propio don Flor nos da. En la segunda parte (“Con don Flor”), las niñas se enfrentan directamente con él y lo acompañan a recorrer los cuartos de los Días. La actitud del hombre es extraña y confusa para las niñas, pues no entienden el significado de sus palabras, como tampoco sus gestos. Se mueve, pues, en un plano muy distinto al de Eva y Leli: “Las niñas miraron sus ojos secos y alertas, su cara tendida hacía unos ruidos que ellas no escuchaban”¹⁹⁵. No obstante, don Flor se encarga de romper la imagen que ellas tienen de él, pues ya no se trata del inocente juego de dos hermanas que espían al hombre desde la seguridad de la colina de girasoles gigantes, sino que ahora “Andaban cerca de las fauces de un animal desconocido, de aliento tan caliente como la tarde”¹⁹⁶.

Ahora bien, en una primera aproximación al personaje de don Flor, se hace evidente su carácter sexual. Ya sea por la voz del hombre o la del narrador, siempre se está aludiendo a la temperatura del ambiente y del hombre: “Las niñas sintieron sed, miraron el patio polvoriento por el que corría un aire caliente”¹⁹⁷, pero en un sentido más metafórico que

¹⁹⁴ Garro, 73.

¹⁹⁵ Garro, 69.

¹⁹⁶ Garro, 70.

¹⁹⁷ Garro, 68.

literal. El calor que rodea a las niñas y a don Flor adquiere una connotación sexual a partir de la articulación de los Días.

Pero antes de meternos con las mujeres, debemos mencionar que la actitud de don Flor con las niñas no parece tan extraña cuando en “El desorden” (parte II) les dice:

—Bueno, niñas, ya vieron dónde viven los Días, y cómo son. Ya vieron también quién maneja a la Semana. Y ya vieron que todo está en desorden: los colores, los pecados, las virtudes y los Días. Estamos en el desorden, por eso yo chicoteo a los Días, para castigarlos por sus faltas¹⁹⁸.

Y cuando explica el trabajo que hace para las personas de la ciudad de México, entendemos que don Flor no ha actuado con el afán de mal influenciar o pervertir a las hermanas, simplemente las considera como dos niñas que han ido en busca de sus “servicios”. Por eso la insistencia con la pregunta: “¿cuál es el día que necesitan ver en sangre?” En la lógica de don Flor, ellas se encuentran en su casa porque quieren conocer a los Días —o al desorden—, por lo tanto están ahí para que un Día sea castigado.

Además, se entiende que don Flor es una especie de brujo o chamán por todos los elementos que hay en su casa y a lo que se dedica. Por lo mismo, no pareciera poderse considerar que sea “el villano del cuento”. Simplemente construye su figura desde su *modelo del mundo*: él golpea a los Días por sus faltas. Pero esto, desde donde está parado, es decir, de su *posición y perspectiva*, se debe hacer, y no por eso significa que sea malo o que deban ser cuestionadas sus prácticas, ya que como “dueño de los Días”, puede acomodarles la virtud, ordenarlas y desordenarlas, así como actuar bajo sus propias creencias.

¹⁹⁸ Garro, 73.

En este sentido, don Flor es alguien rechazado por el pueblo, pero porque sus prácticas son mal vistas desde la “lógica” católica. Ya vimos que el padre tiene la tradición “occidental” y Candelaria y Rutilio a la del “mestizaje”, es decir, no son indios, pero tampoco españoles, además de que, como todos los personajes, son heterogéneos y transculturados. Sin embargo, los tres coinciden y reconocen que se rigen bajo la tradición católica, si bien con los matices de sus propios y particulares horizontes. No obstante, en el caso de don Flor, este no pertenece, en principio, a dicha religión, si bien tiene elementos que lo acercan a ella, tal el caso de las virtudes que ven en las mujeres, si bien sean comprendidos y castigados a la manera relativamente “india”. De aquí que se confirme que él no es la representación del mal, como pudiera parecerlo desde la perspectiva del padre de las niñas o de la gente de la región, razón por la que lo tratan mal. Simplemente se maneja bajo otros términos, los cuales el resto de los habitantes de esa zona no comprende.

En cuanto a las niñas, saben de los Días, pues los han visto en el patio conversando con don Flor, pero nunca tienen un acercamiento directo. Siempre son articulados a partir de la voz del narrador-Eva y de don Flor.

Así, en todo momento el hombre habla de las mujeres a partir de los placeres que ellas le proporcionan. Las noches que él pasa con ellas no son otra cosa que las relaciones sexuales entre don Flor y los Días. Esto en una primera posible lectura, puesto que, como ya sabemos, los Días no están, entonces sólo vemos la imagen que el hombre tiene de todas, la cual parte de su recuerdo y de las palabras escritas en las puertas de colores, o sea de los pecados y virtudes de cada mujer.

Además, por el carácter profundamente simbólico y metafórico que manifiesta el cuento, empezando porque don Flor ya está (supuestamente) muerto cuando habla con las niñas, además de que lo hace con un lenguaje crudo y violento, puede pensarse que el narrador refiere a otra cosa muy distinta, quizás a problemas de carácter histórico e identitario. No obstante, dada la complejidad del texto, resulta muy difícil saber cómo eso se vehicula y se moviliza en él, tanto en la voz del narrador, como en la configuración del *autor implicado*.

La articulación de los Días funciona para explicar, a través del diálogo de don Flor, el carácter de las mujeres, pero también el suyo, y así es como el hombre muestra su *modelo del mundo* a las niñas, es decir, que se explica y se pone en evidencia a sí mismo.

El lector puede entender esto último si se sumerge en el mundo de don Flor, pues evidentemente no está hablando desde una perspectiva propiamente católica al referirse a pecados y virtudes, más bien muestra la biculturalidad del hombre al conservar sus rituales, pero reestructurándolos con la perspectiva religiosa, y Candelaria se ha encargado de decírselo a las niñas, y también a nosotros: “¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico?”¹⁹⁹.

¿Pero qué quieren decir las palabras de la sirvienta? Pues lo más evidente es que don Flor tiene otra tradición, razón por la que va a chocar con la de Eva y Leli. Y si bien el enfrentamiento de perspectivas podría provocar el diálogo, también puede obstruirlo, ya que, en términos de la comunicación, el código del mensaje es distinto al de ellas, así que nunca

¹⁹⁹ Garro, 66.

podría existir un intercambio adecuado de información, el cual, por lo mismo, permanecerá, de alguna u otra manera, yuxtapuesto.

Por tanto, para aproximarse al mundo de don Flor, es necesario saber quién es el dueño de los Días. Esta información la da el narrador-Eva antes de que las niñas conozcan los cuartos donde viven las mujeres: “Don Flor no se vestía de blanco, como los otros hombres, ni llevaba pantalones. Su traje era largo, color buganvilia y parecía una túnica. Llevaba el cabello cortado a la ‘Bob’, igual que las niñas”²⁰⁰. La descripción ofrecida por el narrador corresponde a la de un hombre que no sigue las normas sociales de la época, como lo podría ser el código de vestimenta o las prácticas que realiza, por lo tanto es un marginado.

Y la marginación de Don Flor es confirmada por él mismo, cuando les dice a las niñas: “Las gentes de por aquí me tratan mal [...]. Ustedes con las primeras en venir a visitarme”²⁰¹.

Por tanto, ahora resulta más evidente que don Flor se rige bajo otras perspectivas, quizá por esto cuando habla de los pecados y virtudes de los Días parece que se contradice, pero en realidad no lo hace, ya que disfruta de los placeres que las mujeres le dan a causa de los supuestos pecados, salvo por una excepción.

Así, en la puerta de la habitación de Domingo están escritas las palabras “Lujuria” y “Largueza”. Don Flor describe lo que hace con ella cuando la visita: la deja rayada a chicotazos y a Domingo eso le gusta. La articulación a partir de lo sexual ha quedado clara anteriormente, pero ¿por qué parece contradecirse al hablar bien de la lujuria, pero mal de la

²⁰⁰ Garro, 66.

²⁰¹ Garro, 73.

largueza? Si se sigue palabra por palabra de don Flor, se descubre lo siguiente: “De todas es la más mala: lujuriosa y despilfarrada. No he podido acomodarle la virtud que le atajaría el vicio”²⁰². Mas, ¿qué entiende este hombre por virtud y qué por vicio? ¿Podría ser que él percibe estos términos como lo opuesto a lo que establece el catolicismo? Quizá sí ya que, recordando la segunda palabra escrita en la puerta roja, la largueza se asocia con la generosidad, y don Flor ya la ha llamado despilfarrada, quizá el hombre encuentra detestable este proceder de Domingo, y por eso la castiga con los chicotazos.

Por su parte, en la habitación de Sábado es rosa y están escritas las palabras “Pereza” y “Castidad”, donde don Flor se ha molestado. En el caso de esta mujer, el hombre se queja por la pereza del Día, pero también por la castidad: “Tan floja es, que ni para dar un beso sirve”²⁰³. Entonces, ¿cómo se cumple la inversión de los pecados y las virtudes en Sábado? A don Flor le interesan los placeres, sin embargo lo que sería la virtud para el hombre, o sea la pereza, no funciona dentro de la “lógica” de la semana de colores, pues esta mujer también es casta, por lo que don Flor no puede poseerla como a las demás mujeres. Además, este Día es el único que no tiene insinuaciones sexuales: ni la virtud ni el pecado son del agrado del hombre: “Tampoco a Sábado he podido acomodarle la virtud. No sirve para nada. ¡Para nada!”²⁰⁴.

En cuanto a la puerta de Viernes, esta dice “Orgullo” y “Diligencia”. Don Flor la describe justo con características que van de acuerdo con las palabras del cuarto: “Hasta hablar con ella cuesta. ¡Es difícil, muy difícil esta mujer! Ni a chicotazos la bajo de sus

²⁰² Garro, 69.

²⁰³ Garro, 70.

²⁰⁴ Garro, 70.

alturas. Los castigos que las otras temen a ella se le resbalan sin una palabra”²⁰⁵. Pero, en cambio, es la que mejor teje. Don Flor se encuentra triste, ya que no puede con esta mujer, pues no le arranca ni una palabra.

La línea que se sigue sobre los pecados y las virtudes invertidos parece romperse una vez más con Viernes, pero sigue estando presente, aunque un tanto diluida. Esto se debe a que don Flor habla de esta mujer con profunda tristeza, si bien el orgullo es el causante, y ni siquiera la diligencia lo compensa. Pero la actitud del dueño de los Días no depende de la nostalgia que le producen las canastas con olor a campo, sino del hecho de que le es imposible *sacarle una palabra a Viernes*: “Aunque la ocupe a las buenas o a las malas toda una noche, no le arranco una palabra. ¡En llagas la he dejado! Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre”²⁰⁶.

Ahora bien, la puerta de Jueves tiene escrito “Cólera” y “Modestia”. La “lógica” sigue siendo la misma, pues a don Flor no le gusta la actitud de la mujer, pero sí los placeres que ella le da:

Las otras le tiemblan. Yo ya se lo tengo dicho: “Mujer, acabarás en el infierno, convertida en lengua de fuego”, pero no se corrige. Cuando la chicoteo, se me viene encima como gato. ¿Creen? Con ella me paso muchas noches y días seguiditos. Da muchos placeres, muchos placeres. ¡Pero nada más a mí!”²⁰⁷.

Así, la actitud de Jueves está articulada de la misma manera que con las otras mujeres, es decir, a partir del pecado y la virtud que le corresponde. En la habitación de esta mujer sucede algo similar a lo que ocurre en la de Domingo: las niñas no ven los placeres que están dibujados en el petate, así como no escuchan los golpes en la recámara de Domingo. Una vez

²⁰⁵ Garro, 71.

²⁰⁶ Garro, 71.

²⁰⁷ Garro, 71.

más, la línea entre lo que es el pecado para don Flor se diluye, porque él se queja de cómo es Jueves con el resto de las mujeres, pero esta cólera que la puede convertir en lengua de fuego, no es problema para él, pues de igual manera ella le da muchos placeres.

Miércoles no es la excepción. Las palabras escritas son “Envidia” y “Paciencia”. Tampoco a ella ha podido acomodarle la virtud, pero sí hay una diferencia entre Miércoles y las otras: don Flor acepta el pecado y la virtud de la mujer:

—Si por ella fuera, nada más a ella la visitaría. Por eso rara es la noche que paso con ella. Pero aguanta todo: desprecios, golpes, con tal de que de cuando en cuando le conceda castigar a las otras.
Don Flor se echó a reír. Se volvió a verlas [a las niñas] con sus ojos brillantes, en donde bailaban chispas secas²⁰⁸.

Las descripciones que hace don Flor de los Días, cada vez son más breves. Pero aunque no diga mucho de Miércoles, lo más importante para él son los placeres. Por eso resalta el hecho de que parece aceptar tanto la envidia como la paciencia, pues esta mujer solicita a don Flor, a cambio de que la deje castigar a las otras. Así, ella desempeña una doble función: procurar placer al hombre, y sancionar las faltas de los demás Días:

Es sanguinaria [. . .] No vayan a creer que no me gusta. ¡Me gusta, me gusta esta mujer! No todos los días. Ya saben que hay días para los días. La deberían de ver cómo se pone cuando le ofrezco los castigos. ¡Es una perra!²⁰⁹.

Otro punto a destacar sobre Miércoles es su naturaleza y su modo de actuar, pues todo va de acuerdo a los dos valores que don Flor le otorga. Por un lado, la envidia provoca el deseo por castigar a las demás, mientras que la paciencia le permite aguantar todo tipo de tratos. Quizás en ella la complementariedad de ambas características sea la más armoniosa, pues actúa de acuerdo a ellas, y así es como se justifican sus acciones. Sin embargo, una vez más, la línea

²⁰⁸ Garro, 72.

²⁰⁹ Garro, 72.

entre lo que es pecado y virtud se diluye, ya que a don Flor no le importa dejarla esperando mucho tiempo. Miércoles le dará lo que él quiere, con tal de obtener el poder del castigo y satisfacer a la envidia.

Ahora bien, en la puerta amarilla de Martes dice “Avaricia” y “Abstinencia”, y sólo sabemos que a don Flor no le gusta ni tocarla, ya que es muy delgada. Sin embargo, sucede todo lo contrario respecto a Miércoles. A Martes la describe tal cual es, pero ni la avaricia ni la abstinencia son del agrado del dueño de los Días. Primero, porque se molesta al descubrir los pendientes escondidos: “La voy a hacer que vomite los pulmones, para que los esconda en este agujero”²¹⁰; y segundo, porque parece que la abstinencia lo afecta a él, ya que “Es quebradiza, y yo soy garrido. Quiero un cuerpo más a mi manera”²¹¹.

Finalmente, la descripción de Lunes es bastante corta, pero se relaciona mucho con las características de Miércoles. Las palabras escritas en su puerta son “Gula” y “Humildad”, y don Flor, de manera que sólo hace caso del pecado por la satisfacción que le da esta mujer: “—Ésta, cuando la toco, me lame las manos. ¡La golosa!”²¹². Así, una vez más, lo importante para el dueño de los Días es el pecado de Lunes, ella “es glotona de manjares y de hombre... Me vuelve muy animal...”²¹³. Y ya ni siquiera menciona la virtud de la mujer, pero se sobreentiende que la virtud y el pecado se complementan: este día se somete fácilmente a don Flor, porque, como él dice, es “golosa” y humilde para hacerlo sin problemas.

Ahora que ubicamos las versiones de don Flor y los diálogos que nos permiten conocerlo desde su propia voz, se hace aún más evidente el cambio de *modelo del mundo*. El

²¹⁰ Garro, 72.

²¹¹ Garro, 72.

²¹² Garro, 72.

²¹³ Garro, 73.

dueño de los Días está parado desde su propia posición y explica su entorno a partir de su particular perspectiva, es decir, a partir de una tradición diferente a la del padre, a la de Rutilio y Candelaria, y sobre todo, a la de las niñas, si es que ellas tiene más o menos definida alguna.

Eva y Leli

Las protagonistas del cuento son estas dos hermanas, las dos son pequeñas y su curiosidad las mueve a saber más. Como ya lo mencionamos en la voz del padre, pertenecen a una familia española²¹⁴ que vive en algún lugar de México. Pero no se rigen bajo el mismo *modelo del mundo*, sino que gracias a las palabras de Candelaria, se mueven y juegan bajo lo que ellas, desde su postura infantil, entienden por “Semana”. Esto nos permite entender que ellas no son *ni de aquí ni de allá*, pues no son completamente españolas, pero tampoco se rigen bajo la misma lógica que los criados de su casa y están muy alejadas del *modelo del mundo* de don Flor.

Ya desde la primera parte, correspondiente al antes de don Flor, sabemos que, tanto Eva, como Leli, son “conscientes” de la existencia de don Flor, pues de otra manera no tendrían un día favorito. Además, cuando Leli es reprendida por su padre, Eva protesta:

—Yo quisiera que siempre fuera jueves —pidió Leli.
—Yo pediría martes —contestó su hermana [...]
—*Ya van cinco viernes seguidos* —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado.
Su padre la miró.
—Es una vergüenza que todavía no sepas los días de la semana.
—*Sí los sabemos* —protestó Evita²¹⁵.

²¹⁴ Esto se sabe por las interrelaciones que existen entre los seis cuentos de la saga de Eva y Leli (“La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El Duende” y “Nuestras vidas son los ríos”), donde se apunta, directa o indirectamente, a la familia española de los Ibáñez y se percibe el contraste entre las personas del pueblo y los padres de las hermanas.

²¹⁵ Garro, *Cuentos completos*, 74. Las cursivas son mías.

Y lo hace porque saben muy bien de lo que hablan, pues no se refieren exactamente a los días según el calendario gregoriano, sino que más bien están tratando de explicarse la Semana de Colores, a pesar de todo aquello que las limita, tal como su edad, su religión, su nivel socioeconómico, e incluso la influencia del padre.

Además, si cada una tiene un día favorito y saben quién es don Flor y a donde ir para verlo, es evidente que ya se habían escapado a la colina de los girasoles gigantes a observar a don Flor y a sus mujeres. El tono con el que anuncian la primera visita de la narración, denota complicidad, pues si su padre no sabe nada, quizá don Flor sí. A esto se suma la figura de Felipe II, a quien, de cierta manera, las niñas le dan el papel de autoridad, y les hace saber que están mal o que se están metiendo con lo que no deberían:

—El señor no sabe nada —afirmaba Evita.

—Vamos a ver a don Flor...

El rey Felipe II las oyó desde su retrato.

—¡Chist! Está oyendo...

Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, *oyendo lo que ellas murmuraban*²¹⁶.

Lo infantil es claro y no se puede separar de lo que son las niñas, ya que, a partir de esta perspectiva, ellas son capaces de articular la figura de Felipe II desde un retrato, pues saben lo que representa y ellas le dan vida con estas ideas preconcebidas. Además, en la escena “Sobre los viernes” (primera parte), ya articulan este día desde la lógica que ellas creen entender de don Flor. Han visto a Viernes cinco veces seguidas y las hermanas modifican su entorno de acuerdo a esto: “—Yo quisiera que siempre fuera jueves —pidió Leli. / —Yo pediría martes —contestó su hermana. / El jueves y el martes eran los mejores días. / —Ya van cinco viernes seguidos —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado”²¹⁷.

²¹⁶ Garro, 65. Las cursivas son mías.

²¹⁷ Garro, 64.

Pero no sólo sucede en esta escena, también en los dos momentos que componen “El orden de don Flor” (primera parte), los cuales se articulan gracias lo que ellas ven desde su altura estratégica en las dos escenas de “En la colina de los girasoles gigantes” (primera parte). Allí asocian los momentos “atemporales” con los del *aquí y ahora*. Lo “fantástico” altera, modifica su “realidad”, pues, para las dos, como niñas, es posible.

En cuanto a la segunda sección que corresponde a “La visita” (segunda parte), el *modelo del mundo* de las niñas choca con el de don Flor de manera obvia, pues al haber una connotación erótica, Eva y Leli, al ser niñas, no conocen el acto sexual y todo lo que implica, como los placeres, por lo tanto, no entienden, no escuchan, no ven y no huelen. Así, el dueño de los Días les causa un temor que poco a poco va incrementando: huyen de su mirada, no comprenden sus palabras ni sus actitudes y se asustan de las descripciones violentas de todos los días. Si bien olvidan sus penas, no lo hacen porque don Flor les mostró el desorden del hombre, sino porque, indirectamente, el miedo las deja sin otra reacción.

Ya en la tercera sección donde se han enfrentado al dueño de los Días y a todo lo que él implica, las hermanas conocen todas las perspectivas que imperan en el cuento: la del padre, la de Candelaria, la suya como niñas y la de don Flor (parte IV). Entonces por más que quieran olvidar la pregunta, esta siempre las va a alcanzar, ya que son conscientes de la existencia de estos *modelos de mundo* y ellas no se asumen en ninguno en particular, tanto porque no pertenecen a la de los sirvientes ni a la del padre —son españolas viviendo en México—, como tampoco a la de don Flor, puesto que tampoco son de esa tradición, además de que son unas niñas. Así pues, no son *ni de aquí ni de allá*, pese a que dialogan, se enfrentan, se cuestionan y chocan con cada *modelo del mundo*, en el que actúan y conviven.

Sin embargo, debemos especificar que, si bien tiene voz y sus acciones son las que determinan su destino, Eva y Leli son articuladas por el narrador-Eva (adulta), lo cual suma un *modelo del mundo* más a la composición de voces del cuento y a lo que son las hermanas.

Narrador

Como lectores, sabemos que el narrador es el responsable de la articulación de la historia, entonces lo que él dice, cómo lo hace, para qué lo cuenta, y en relación con quién, además, desde que *posición y perspectiva* múltiple, heterogénea y transculturada lo hace, es de suma importancia para la narración, tanto en su carácter expresivo como representativo. Sorprendentemente, siguiendo su voz descubrimos que dialoga con las hermanas, como si se tratara, como hemos venido diciendo desde el principio, de alguna de ellas, particularmente de Eva. No obstante, cabría preguntarse: si ya dijimos que es imposible que una niña articule el pensamiento de don Flor, ¿cómo es esto posible?

Para dar respuesta a esta interrogante, debemos entender que el narrador está contando por una persona adulta y desde el final del relato, puesto que al relatar ya “sabe” a dónde quiere llegar, pues tiene una cierta “intención”, razón por la cual, como lectores, debemos descubrirla y dar cuenta de ella, con todas las complejidades del caso. Entonces, si el narrador ya conoce el desenlace, es porque está colocando lo que ya pasó “frente” a él, como si pusiera el pasado enfrente y no atrás.

Así, desde el discurso mismo, rememora y revive (“real”, simbólica y metafóricamente, desde una posición cognitiva, ética y estética) los momentos de Eva y Leli antes de don Flor, con don Flor, y después de él. Y todo ello, sin importar si lo narrado es “real” o no, es decir, si *en verdad* aconteció o es tan sólo “invención” o “fantasía”, pues

finalmente es una recreación simbólica y metafórica, la cual le sirve para comunicar un mundo complejo a su interlocutor, ya que finalmente todo relato depende de quien lo cuenta, y siempre tiene que ver con *algo* de sí mismo y de su vida, de lo que le rodea, de los otros, y todo ello como parte de su pasado. Y todo ello *depende* finalmente de aquello que quiere “informar”, tanto a sí mismo como al otro u otros, a quienes toma en cuenta, dialógico-cronotópicamente, al hacerlo.

Por lo tanto, si bien se trata de una de las niñas contando esta experiencia de su infancia, lo hace desde una *posición y perspectiva* adulta, y por tanto con un espacio de experiencias y un horizonte de expectativas, heterogéneo y transculturado, determinado, donde ya conoce, evidentemente, todas estas connotaciones eróticas.

¿Y por qué decimos que quizá se trata de una de las hermanas? Porque cuando el narrador habla del orden de los días, ya se está anticipando, como mencionábamos al principio, lo que nos va a ir contando después:

Las semanas no se sucedían en el orden que creía su [*mi*] padre. *Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos*. Podía suceder también lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo; pero era una casualidad. ¡Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes *saltáramos* bruscamente al viernes y del viernes *regresáramos* al martes²¹⁸.

Además, vemos cómo el narrador se mete en el diálogo entre el padre y Eva, como si fuera ella, o tal vez Leli, explicando que el orden del papá no es el único. Y no sólo eso, también se incluye a sí misma, por lo cual asumimos que la voz narrativa “vivió” la experiencia que nos está contando.

²¹⁸ Garro, 64. Las cursivas son mías.

Sin embargo, todavía nos queda una interrogante sobre el cuento: ¿fue real lo que vivieron las niñas? ¿De verdad “hablaron” con don Flor si, según Rutilio, llevaba varios días muerto? No lo sabemos, pero quizás el narrador no pueda dar una explicación, pues es él quien lo está relatando a su interlocutor, y nosotros somos testigos de dicho diálogo.

Hay, pues, una secuencia narrativa, entre otras, que interrumpe la “lógica” del cuento. Tal el caso de la secuencia b) Sobre los viernes, pues, 1) está articulada desde el narrador, 2) interrumpe la lógica del padre e interviene de golpe la lógica de las niñas y 3) se niega el miedo a la muerte, confrontándose así con la perspectiva de Rutilio, pues hay días mejores para morir:

—Rutilio, ¿qué día es hoy?

—Para que quieren saberlo, si cualquier día es bueno para morir.

No era verdad. Había días mejores para morir. El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel china, los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los “caballitos” y verían desde lejos a todos los días²¹⁹.

Pero, ¿cómo es posible que el narrador puede saber esto? ¿Cómo sabe que hay días mejores para morir? ¿Y por qué habla así del martes y el jueves? Además de que le responde a Rutilio como si lo tuviera enfrente. La respuesta es obvia, implícitamente el narrador nos conduce a ubicar que se trata de un muerto, un condenado en el entendido que, como en el caso de Rulfo, el *autor implicado* configura su texto a partir de la construcción de un narrador muerto, quien nos cuenta su “historia” y del mundo en el que “vivió”.

Además, cuando don Flor les lee a las niñas la frente y la rodilla dice: “—Tú te vas a ir al otro lado del agua”²²⁰, refiriéndose a Leli, y “—Tú no te vas. Tú te quedas en medio de

²¹⁹ Garro, 65. Las cursivas son mías.

²²⁰ Garro, 68.

estos días”²²¹, hablando sobre Eva. ¿A dónde vamos con esto? Si escuchamos la respuesta que el narrador le da a Rutilio cuando este afirma que cualquier día es bueno para morir, descubrimos que si murieran en martes estarían entre los días de adelante y los de atrás, es decir, como si se encontraran en el centro de los días; y si murieran [lo hicieran] en jueves, estarían a lo lejos, viendo desde lejos los otros días, es decir, desde otro lado.

Y no debemos olvidar que el día favorito de Leli es el jueves y el de Eva el martes. Por lo tanto, el narrador-Eva, que es el muerto que lo está relatando y configurando, está hablando de las niñas, de Leli y de ella, como si ellas también lo estuvieran. Dicho de otra manera, es un muerto, que habla de muertos, en un mundo de muertos. Y justamente es don Flor quien nos dice el “futuro” de las hermanas y el narrador quien lo confirma.

Con el fin de hacer más evidente lo anterior, proponemos el siguiente esquema:

Esquema: narrador muerto (8)

	Narrador dice	El narrador anticipa las palabras de don Flor	Don Flor dice
Leli (jueves)	Verían desde lejos los otros días	→	Ella se va a ir al otro lado del agua
Eva (martes)	Verían los otros días, los de adelante y los de atrás	→	Ella se queda en el centro de los días (en medio de los de adelante y los de atrás)

²²¹ Garro, 68.

Entonces, ¿las niñas sí hablaron con don Flor? Quizá sí, quizá no. Pero desde la perspectiva del narrador-Eva, sí lo hicieron, ya que, tanto en la muerte, como en la “ficción”, esto posible. Pensando el cuento de esta manera, Eva y Leli se encuentran entre la vida y la muerte, como si al descender de la colina de los girasoles gigantes, se internaran en las profundidades del infierno al estilo dantesco, o en el Mictlán, el mundo de los muertos, tal como lo concebían los mexicas. Una vez más se confirma que no son “ni de aquí ni de allá”, pero tampoco de “arriba” ni de “abajo”. Son una especie de condenados que pululan para pagar los pecados cometidos.

Y quizás en esto radica la intención del cuento, pues como bien vemos, el narrador está cuestionando en todo momento la problemática de las niñas al no pertenecer a ninguno de los opuestos. Simbólicamente podríamos hablar de cuestiones de identidad, donde gracias al mestizaje y a la convergencia de culturas y tradiciones en México, es difícil saber quién somos, y más aún, asumirlo. Y esto se está relatando desde una perspectiva particular y muy mexicana: la del mundo de los muertos.

Conclusiones del análisis

Como se ha podido evidenciar, el relato de “La semana de colores” es extraño y confuso. Sin embargo, también hemos visto que es posible darle un orden en donde empieza a adquirir un determinado sentido, una posible “solución artística”. Y si bien esto queda limitado por la dificultad de las simbolizaciones movilizadas y vehiculadas, al menos sabemos qué acontece ahí, la forma en que los personajes se expresan y la *posición y perspectiva* desdoblada desde la que el narrador lo relata. Y con ello hemos podido hacer cuando menos una lectura pertinente, la cual ha estado determinada por el texto mismo, es decir, por el sujeto textual.

Además, en todo el texto vemos, desde la perspectiva de Eva y de Leli, la búsqueda de una *identidad*, partir de la confrontación entre *modelos de mundo* propios y ajenos. Y al ser “españolas”, o mejor, hijas de españoles (“criollas”), dudan y cuestionan, tanto a su padre como a la figura de Felipe II y todo lo que él representa. Si bien se “asustan” y “repelen” también, de cierta manera, la tradición de don Flor, lo cual provoca esa especie de sentimiento de culpa que se manifiesta en los personajes, como en el narrador-Eva, dado que no se puede asumir como parte de ninguna tradición mexicana, pues su *modelo del mundo* tiene un poco de eso y otro tanto de aquello, ya que la propia historia personal y global no se lo permite. Y esto es posible por todas las “lógicas”, por todos los *modelos del mundo* heterogéneos y transculturados que se enfrentan y se confrontan en el relato: el “español”, el “indio”, el “mestizo”, el “criollo”.

Evidentemente, todo esto se manifiesta en el texto de forma *relativamente* limitada, dada la breve extensión del texto, lo cual no permite “amplificar” demasiado los problemas ahí expresados y representados, si bien esto mismo hace todavía más compleja sus posibles lecturas, pues muchas cosas quedan sobrentendidas.

Sin embargo, lo anterior se evidencia, en mayor o menor medidas, en todas las obras de Garro escritas en México, es decir, ante de su exilio. En todos ellos se puede percibir este tipo de búsqueda. Tal el caso, entre otros muchos, de textos como en *La señora en su balcón* (1959), en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1963), donde los personajes están luchando denodadamente, ubicados entre su pasado y su futuro, buscando respuestas, y asumiendo o no sus culpas y sus traiciones. Tampoco es extraño el tema de la muerte en su literatura, pues sus protagonistas suelen encontrar las verdades que necesitan en el “más allá”, como sucede en *Un hogar sólido* (1958).

Así, con el juegos de muertos que toman las voces de niños, con una temporalidad relativamente ajena a la nuestra y con choques de perspectivas, “La semana de colores” se articula desde las diversas problemáticas que envuelven a la sociedad mexicana, donde sólo es posible asumirnos como eso, como mexicanos, al aceptar la heterogeneidad y la transculturación que nos caracteriza y nos determina como pueblo, la cual se extiende desde lo “criollo” hasta lo “indio”, justo como Eva y Leli lo intentan al enfrentarse con don Flor, es decir, con don Xóchitl.

Conclusiones

La narrativa de Elena Garro resulta tan inquietante como maravillosa, pues sus personajes se ven involucrados en eventos que parecen sacados de la imaginación; sin embargo, etiquetar su literatura bajo el término de realismo mágico es decir poco. Elena Garro, con historias aparentemente sencillas, nos muestra diferentes realidades desde múltiples visiones del mundo que posibilitan miradas críticas y reflexivas, las cuales cuestionan distintas problemáticas propias de su época.

No se trata del simple encuentro fantástico con don Flor, el dueño de los Días, o de la travesura de Eva que decidió callar para no meterse en problemas cuando unos hombres entraron a robar el oro del bodegón, sino de situaciones que ponen en tela de juicio lo que los personajes dicen o hacen, incluso las decisiones que toman y sus motivos. Se trata de echar un vistazo a la realidad de Elena Garro, configurada por el *autor implicado*, bajo sus ojos críticos, para entender simbólicamente qué quiere decirnos —como lectores— con tales relatos, y para responder esta pregunta —o al menos acercarnos— hemos utilizado el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*, pues siguiendo algunos de los *niveles* propuestos nos hemos acercado a una de las tantas posibles *soluciones artísticas* de “El robo de Tiztla” y de “La semana de colores” para dar cuenta de que no son los colores, los pecados o las virtudes, ni la infancia, las mentiras o las travesuras lo que más destaca de textos tan hermosos como confusos.

Como hemos visto en el análisis de “El robo de Tiztla” —y únicamente en el *nivel* del acontecimiento—, no se trata de una adulta contando su participación en el robo cuando era niña, sino de la construcción discursiva y de todos los elementos que la conforman. Así

es como entendemos que el texto se compone por múltiples *niveles* del acontecimiento, donde en cada uno se manifiestan distintos tiempos y espacios desde diferentes posturas. Eva como narradora deja que cada uno de los personajes explique lo que vio, pero todos lo hacen a su manera (desde su particular *posición y perspectiva*, visión del mundo) y hay distintas versiones de un solo hecho, las cuales lo modifican hasta asentarlo definitivamente en el acta oficial.

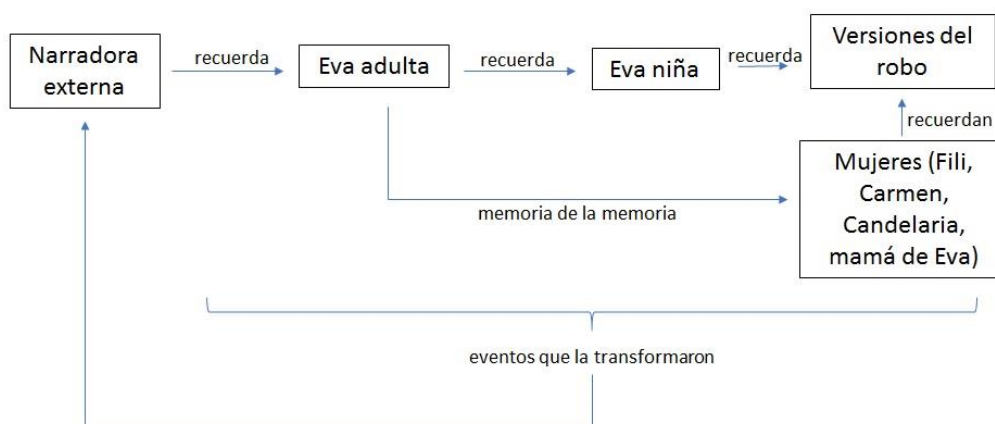
El orden de los acontecimientos es discontinuo y esto es evidente cuando Eva adulta interrumpe la narración para contar su “verdad”; sin embargo, también observamos que en la primera parte, cuando todas las mujeres dan su versión del robo, hay imágenes articuladas desde la memoria de las sirvientas, de la señora de la casa y de Eva, pues no están sucediendo en el *aquí y ahora*; es decir, nos encontramos con acontecimientos sucedidos durante la noche del robo y no a la mañana siguiente —tiempo y espacio donde se desarrolla la primera parte del cuento.

A esto se suma la segunda parte —la cual llamamos “La ‘verdad’ de Eva” para ubicar al lector— donde una vez más se hace presente el juego anterior: múltiples imágenes articuladas y evocadas a partir de la memoria; es decir, Eva recuerda su infancia, la relación con Lorenza y cómo estuvo involucrada en el robo, mas esto no sucede en el *aquí y ahora* de la adulta.

Por último, vemos un desdoblamiento en Eva, pues si bien se manifiesta como niña y como adulta, también lo hace como una narradora externa con una *posición y perspectiva* distintas a las de su infancia y su adultez. Así, una vez más vemos el juego de la memoria, donde esta narradora se mantiene en la periferia del texto, desde donde recuerda a Eva adulta

que a su vez recuerda a Eva niña, pues ya no participa en los acontecimientos —porque pertenecen a su pasado—, sino que los reelabora desde la memoria. Entonces tendríamos el siguiente esquema:

Esquema: configuración de “El robo de Tiztla” (9)



Nos encontramos con el acontecimiento del *aquí y ahora* articulado por niveles donde la narradora externa, es decir la que cuenta desde el final, reconstruye y reelabora su pasado, o sea que pone las imágenes frente a ella, reinterpretándolas desde su *posición y perspectiva*, las cuales han cambiado desde que era niña. De esta manera Eva, tras ese triple desdoblamiento en su *aquí y ahora*, no es la misma y ve el robo como una articulación de un pasado que le resulta lejano y cercano, pues *ahora* ya puede explicar el porqué de sus acciones: de niña tenía miedo y esto la motivó a no hablar; de adulta siente culpa porque ella causó todo el mal; mientras que cuando se trata de la narradora externa —de ese *aquí y ahora* desde donde cuenta— se burla de “las gentes del pueblo”, quienes fueron tan inocentes que se dejaron llevar por la mentira de una niña.

Ahora, si seguimos el orden lineal del texto, encontramos que la primera parte estaría inmersa en un segmento de la segunda. En este cuento, la narración está desdoblada, es decir que en “La ‘verdad’ de Eva” hay dos versiones del robo: la que dio de niña y la que ahora revela, entonces “La investigación del robo de Tiztla” se presenta como un segmento más de la segunda parte, pero contada desde otra *posición y perspectiva*, o sea, desde las de Eva niña. Así, la segunda parte es la primera y la primera pertenece a la segunda.

Por lo tanto, no tenemos una estructura narrativa ordenada linealmente de principio a fin, sino que se va bifurcando en distintos caminos que llevan a distintos puntos, pero para esta propuesta en particular tenemos a la narradora externa burlándose de la “verdad” sobre los demonios que querían hacerle mal a don Antonio. Así es como encontramos en un primer nivel la mañana al robo, al cual se superpone la memoria de quienes presenciaron los destrozos del jardín, pero ambos se configuran como memoria de otro nivel, es decir, de Eva contando la verdad años después del incidente, que a su vez es el recuerdo de la narradora externa de la primera parte.

Así es como podemos darle distintas lecturas a “El robo de Tiztla”: desde el miedo (Eva niña), desde la culpa (Eva adulta) y desde la burla (narradora externa). Pero ¿por qué esta última voz articula bajo esa mirada? Hay varias posibles respuestas, y quizá la más evidente sea que se trate de alguien muerto que cuenta desde la tumba, muy al estilo de *Un hogar sólido*, donde Lidia y Muni hacen reflexiones en torno a su vida y cómo en ella nunca encontraron ese hogar sólido que tanto ansiaban, pero que hallaron en la muerte²²². Y aunque

²²² “¿Por qué, prima Lilí? ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y el carnicero con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meadores de perros. Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un col en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los

no nos atrevemos a afirmar esto, sí lo ponemos sobre la mesa, pues este tipo de reflexiones donde se cuestionan las decisiones pasadas —en la literatura— se pueden justificar con esta mirada de burla desde la tumba, cuando ya no importan las elecciones y las consecuencias de cuando se estaba vivo.

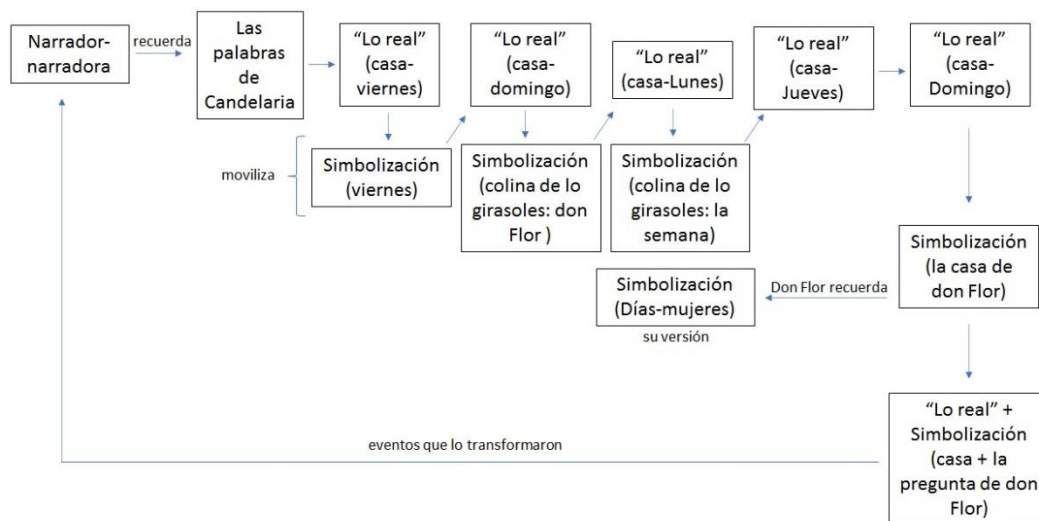
En cuanto a “La semana de colores” el acontecimiento es similar, pero se presenta de distinta manera porque en este caso sí va de principio a fin. Por ejemplo, su estructura también se presenta de manera discontinua porque, a pesar de que sigue un orden lineal, las escenas están articuladas con cortes que interrumpen la narración; es decir, cada secuencia se puede leer de manera independiente y no presenta ninguna relación obvia con las anteriores o con las siguientes, únicamente parecen estar vehiculadas por la idea de los días.

Pero una vez más tenemos a un narrador que cuenta desde el final, y si así lo hace es porque quiere comunicar algo, la cuestión es descubrir qué y para qué lo cuenta así. Entonces una vez más gracias al PASA pudimos acercarnos a una posible *solución artística* que permite explicar el cuento por el texto mismo. Esto lo ubicamos cuando nos posicionamos —en el acontecimiento— desde la perspectiva del narrador, quien nos va guiando en tan enredada anécdota, pues vemos cómo cada secuencia, aunque sea consecutiva a la anterior, está articulada desde diferentes *posiciones y perspectivas*, y que van saltando de un tiempo y un espacio específicos a múltiples temporalidades que se configuran desde un espacio en particular; así, tenemos a los personajes movilizados a partir de las acciones realizadas en la

cuartos”, Elena Garro, “Un hogar sólido”, en *Teatro completo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 3–13.

parte simbolizada, lo cual les permite aterrizar en su realidad inmediata: la colina de los girasoles gigantes vehicula y moviliza la configuración de lo que acontece en la casa.

Esquema: configuración de “La semana de colores” (10)



De tal manera tenemos que la narradora —quien es una adulta— de “La semana de colores” está poniendo una vez más su pasado enfrente, articulándolo desde su *posición* y *perspectiva actual*, justo como ocurre en “El robo de Tiztla”; sin embargo, esta narradora complica las cosas de otra manera: aquí el juego del recuerdo se construye desde lo “real” y lo simbolizado de “la memoria” en lugar de “la memoria de la memoria”.

El narrador-narradora recuerda ciertos eventos que marcaron su infancia, pero articula las escenas de lo simbolizado para justificar sus acciones como niña desde su presente. Además, el extraño encuentro entre las hermanas y don Flor puede que haya sucedido, como puede que no, pero para los propósitos del narrador esto no importa, pues su objetivo es contar su proceso de transformación.

Sin embargo, esto no es tan sencillo, pues, ¿por qué decide contarlo así? ¿Por qué enfrentó a las niñas a un muerto? ¿Y por qué niega —o duda— del encuentro? En este punto, es casi imposible responder a tales incógnitas, pero algo que sí podemos aventurarnos a afirmar —y es gracias al PASA— es que se trata de una conversación de muertos, esto debido a la extraña configuración del cuento, pues al igual que en “El robo de Tiztla”, la narradora,) está reconfigurando los acontecimientos de su vida desde la tumba, donde es posible el encuentro de un par de hermanas con un don Flor muerto, pues aunque cuestiona y duda el encuentro al final del relato, también posibilita el hecho ya que en “Sobre los viernes” nos ha indicado entre líneas que esta narradora habla desde la tumba y que así va a articular a las niñas, es decir, con un desdoblamiento entre la vida y la muerte.

Además, debemos puntualizar quién era don Flor, pues desde la perspectiva del padre, de los sirvientes y del pueblo, el dueño de los Días es el malo, sin embargo vemos que en realidad sólo estaba cumpliendo con su trabajo: él se dedicaba a enseñar el desorden del hombre y es lo que hace con Eva y Leli. Pero todas estas cuestiones no las puede articular un narrador que cuenta algo de su infancia como lo señala crítica, ya que ni siquiera las niñas entendieron a don Flor cuando se acercaron a él —no se trata de la Eva adulta que siente culpa al recordar su mentira en “El robo de Tiztla”—, en cambio sí es posible cuando se trata de un narrador muerto, pues es capaz de repensar todas las *posiciones* y *perspectivas* que están involucradas: la del padre, la de los sirvientes, la de las niñas, la de don Flor e incluso la propia; todo articulado y reconfigurado desde la tumba, donde ya no importan las decisiones y consecuencias tomadas en vida, como tampoco si se es hombre o mujer, o si se cuenta desde el “yo” (yo hablo de mi) o desde “otro” (yo hablo del otro, como si fuera otro,

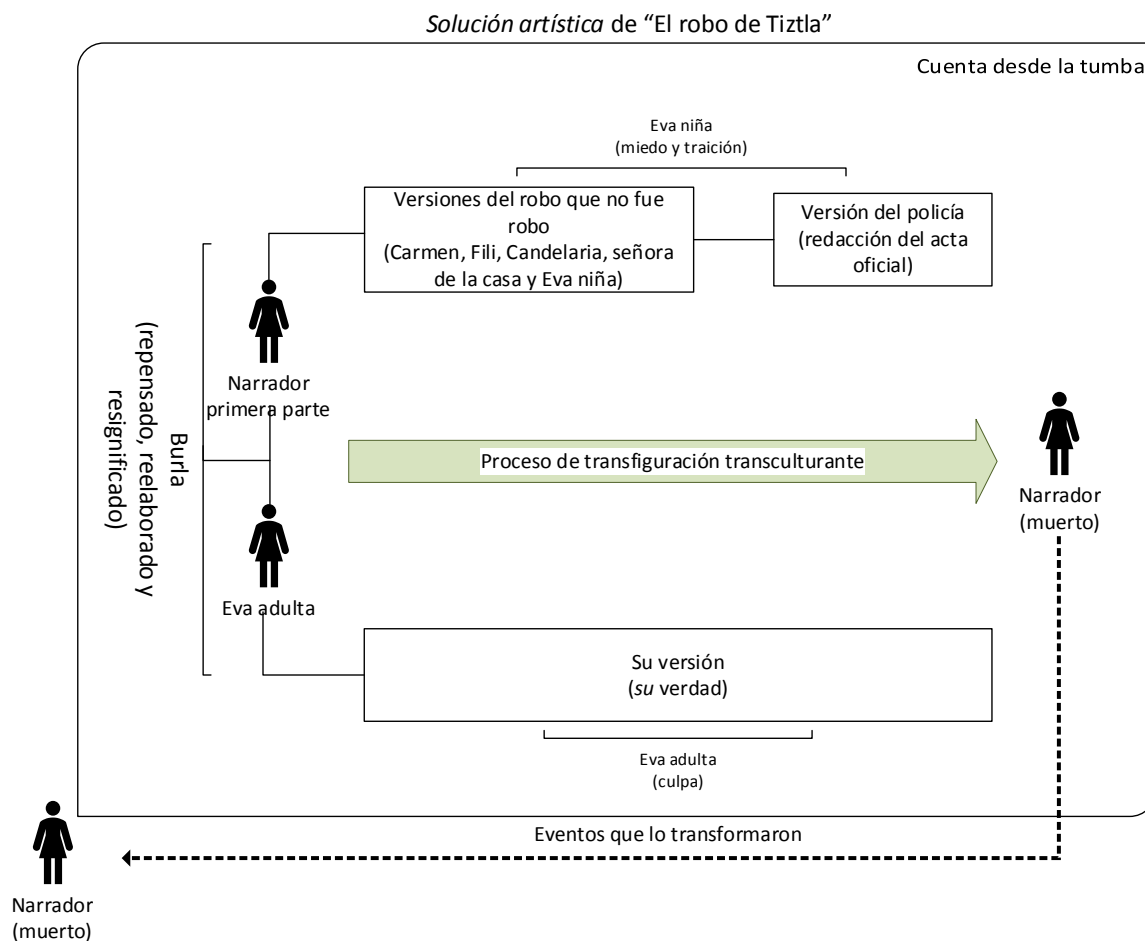
pero hablo de mi como otro), tal como acontece también en *Los recuerdos del porvenir*, respectivamente.

Entonces, con los análisis de “El robo de Tiztla” y “La semana de colores” elaborados siguiendo el PASA y quedándonos exclusivamente en el *nivel* del acontecimiento, pese a que se tocaron algunos aspectos del *nivel* de los personajes y el narrador, nos hemos acercado a una de las tantas *soluciones artísticas* que presentan ambos relatos. Además, pudimos entender que la construcción de las voces de los personajes de Elena Garro parte de la tradición oral, donde cada quien se articula a través de su imaginario —ya sea propio o colectivo—. Por eso la narrativa de Garro no puede tratarse de simple “realismo mágico”, pues para sus narradores, sus personajes e incluso para ella misma, los eventos de sus cuentos no tienen nada de mágicos, sino que son tan “reales” como la “ficción” (si es que hay tal) lo permite, ya que la palabra oral da pie para articular los momentos más “cotidianos” como si se tratará de eventos “fantásticos”.

Ella no nos cuenta cuentos de hadas, nos cuenta *su* realidad a partir de la tradición oral que tuvo cerca durante su infancia. Y otra característica que se debe admirar de su literatura en general son todas las simbolizaciones que la construyen, pues no son textos simples ni planos, al contrario, son mundos que involucran un sinfín de “lógicas” (o *modelos del mundo* heterogéneos y transculturados) desarrolladas a partir de la voz de una narradora, movilizada y vehiculada por el *autor implicado*, donde el primero nos cuenta dos historias separadas —la mañana siguiente al robo y Eva de adulta para “El robo de Tiztla”; y “lo real” en casa de las niñas y el encuentro “fantástico” con don Flor para “La semana de colores”— que se relacionan, se corresponden y se enriquecen entre sí.

Entonces, de esto último, nos encontramos frente a una de las tantas *soluciones artísticas* de cada cuento. Respecto a “El tobo de Tiztla”, tenemos el siguiente esquema:

Esquema: *solución artística* de “El robo de Tiztla” (11)



Donde ubicamos que se trata de un narrador articulando dos historias —desde la tumba, burlándose y resignificando su pasado en vida—que, a su vez, cuentan las distintas versiones que se dieron sobre lo acontecido en casa de don Antonio Ibáñez; por un lado está la investigación del robo a la mañana siguiente²²³, pero por el otro la *verdad* de Eva ya como

²²³ Donde se plantea la imagen de Eva como niña desde una postura de miedo, pero donde el narrador también se burla del torpe trabajo del policía y de la palabrería del pueblo.

adulta²²⁴, y ambas partes están siendo configuradas a partir de una voz narrativa que vehicula las distintas *posiciones* y *perspectivas* de los personajes en torno al robo, excepto una: la de Lorenza, pues si bien está articulada por la narradora en la segunda parte, en ningún momento conocemos la versión de la planchadora, quien, curiosamente, fue la única que estuvo *en* el asalto.

Por lo tanto, quien puede dar una versión más cercana a lo que en verdad pasó es la mujer que tiene una lengua de conejo, la cual “era demasiado chica y apenas le alcanzaba para hablar suspirando”²²⁵; es decir, la respuesta que quería encontrar el oficial la tenía Lorenza, pero, a diferencia de Eva, la planchadora nunca pudo contar su versión. Y así, el robo de Tiztla se convirtió en “La piedra [...] que se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita en el tiempo”²²⁶ gracias a la redacción del acta oficial, donde se escribió una mezcla de todas las palabras que se dijeron, dando como resultado una *verdad única* plagada de sinsentidos.

De tal manera que Eva como narradora, en su proceso de transfiguración transculturante²²⁷, nos dice en la introducción cómo son los habitantes de Tiztla, incluida ella, por lo cual las múltiples versiones que hay alrededor del robo están construidas a partir de ese “au, ae, au” que incendia la imaginación, por lo cual su versión tampoco es lo que en verdad pasó. Así, la *solución artística* que encontramos a “El robo de Tiztla” es la de la desmitificación del mito occidental como la verdad absoluta, pues si bien se dieron muchas

²²⁴ Y articulada a partir de la culpa, pues una vez que contó la primera parte, va a justificarse con *su* imagen del jardín y de Lorenza.

²²⁵ Garro, *Cuentos completos*, 98.

²²⁶ Garro, 28.

²²⁷ Proceso donde el individuo se va reconfigurando de acuerdo a los múltiples *modelos del mundo* con los que dialoga.

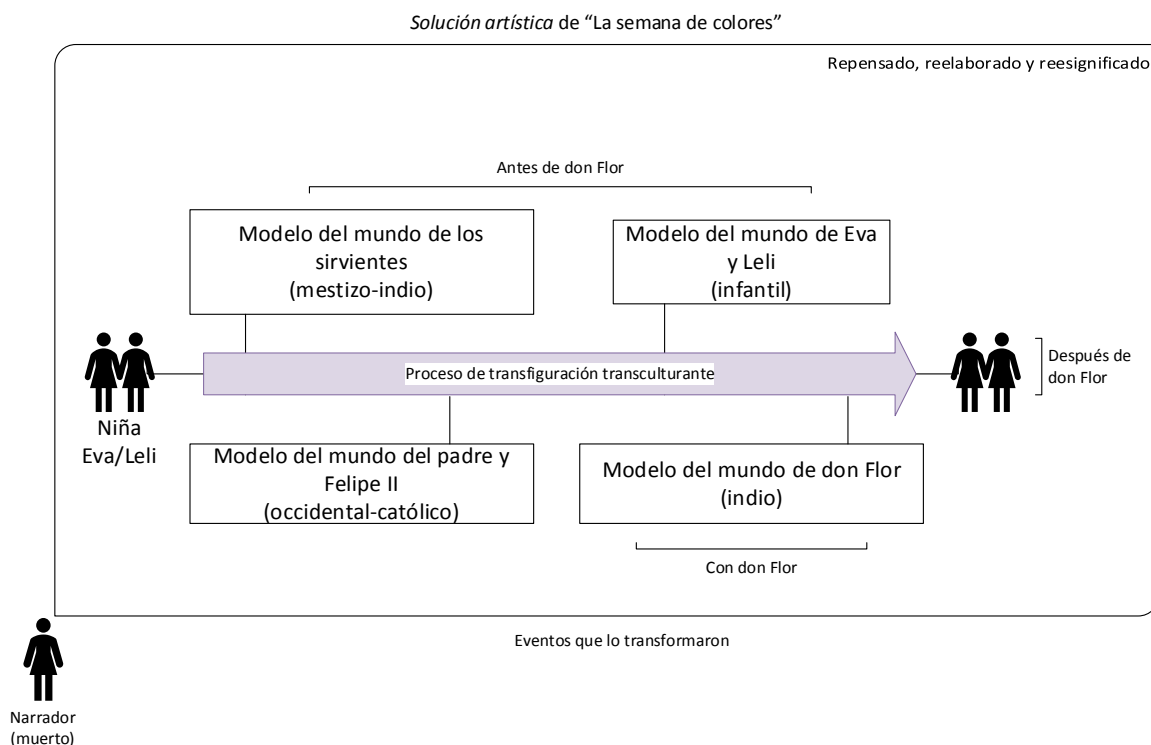
versiones, únicamente quedó escrita la del policía, o lo que él entendió que sucedió a partir de las múltiples voces: las mujeres y la del pueblo. Se está hablando de cómo se construye la Historia oficial a partir de distintas voces que cuentan desde *posiciones y perspectivas* diferentes; por consiguiente, no hay una única verdad, sino distintas versiones, y ninguna está equivocada, pero tampoco es absoluta.

“El robo de Tiztla” es una analogía de la mitificación de la Historia donde cierta versión del robo que no fue robo se solidificó en “la visita nocturna efectuada por los demonios en la casa de don Antonio Ibáñez”²²⁸ y quedó como la única. Así, la narradora se dispone a articular las múltiples versiones de quienes observaron los acontecimientos, es decir, las que quedaron fuera de lo “oficial” y cuestionar aquello que se solidificó.

Ahora, para la *solución artística* de “La semana de colores”, tenemos el siguiente esquema:

²²⁸ Garro, *Cuentos completos*, 95.

Esquema: *solución artística* de “La semana de colores” (12)



Donde podemos ver a un narrador articulando su proceso de transfiguración transcultural, el cual se configuró y reconfiguró desde la tumba y a partir del choque con distintos *modelos del mundo*: el de los sirvientes, el del padre y Felipe II, el propio como infantil y el de don Flor.

Así, el narrador nos está *contando* que, de niñas, Eva y Leli se involucraron con distintos personajes que moldearon lo que es/son ahora, sin embargo, también se encarga de relatar desde la *posición y perspectiva* infantil de las hermanas la negación de ese otro *modelo del mundo* al que se enfrentaron de niñas: el de don Flor. Por esto, al final del texto, ambas huyen asustadas y quieren refugiarse con su padre y Felipe II de la Semana de Colores

encerrada en la casa de don Flor. Pero debido a la transfiguración transculturante les es imposible olvidarla y se quedan brincando como pájaros locos de una lógica a otra.

A esto se suma Rutilio, quien las cuestiona al final del cuento porque él se ha dado cuenta —indirectamente— que Eva y Leli han encontrado otro *modelo del mundo*, otra lógica, pese a que, como niñas, no la aceptan porque no la entienden.

Y retomando el principio del cuento, las palabras de Candelaria son las que disparan esta búsqueda en las niñas, pues Eva, al escuchar que “Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza”²²⁹, quieren saber más y buscan una explicación lo que ha dicho la lavandera, por eso se escapan a la colina de los girasoles gigantes pese al enojo de Felipe II y Candelaria, porque han descubierto el mito indígena y quieren saber más de él, aunque lo reelaboren a partir de su *modelo del mundo* infantil.

Por tal razón, el narrador nos está contando cómo de niña se enfrentó a *modelos del mundo* diferentes al suyo y al de su padre; sin embargo, este encuentro no hizo dialogar la lógica de don Flor con la de las niñas o la del padre, al contrario, chocaron y las segundas negaron a la primera —las niñas quisieron olvidarla y el padre no la aceptó—, pero no por esto dejaría de existir. Así, las niñas sufrieron una transfiguración transculturante que las tenía brincando como pájaros locos, y ahora, como muerto y desde la tumba, al narrador le es posible repensar y reconfigurar esa lógica que de niña no entendió. Ahora ya no la niega, sino que la sitúa justo a lado del *modelo del mundo* del padre.

²²⁹ Garro, 64.

En este caso, la *solución artística* de “La semana de colores” es desmitificar el mito indígena, el cual ha sido considerado como una fantasía o algo que no existe desde la postura occidental. Pero ahora, el narrador desde la tumba, articula su proceso de transfiguración transculturante que tuvo de niña para poner sobre la mesa los distintos *modelos del mundo* que no entendió en su momento, pues en este punto, es decir como muerto, ya no niega la existencia de uno o de otro, sino que los sitúa al mismo nivel, donde ninguno se trata de una mentira o de una fantasía, por el contrario, son distintas perspectivas de entender la realidad.

Así, pues, se construye la narrativa de Elena Garro, con un choque de voces, de versiones, de historias, donde nadie tiene la última palabra, tal como sucede siempre en la literatura, lo cual nos permite leer la “realidad” del pasado y el desenvolvimiento de la historia desde muchas *posiciones y perspectivas*, tal como lo plantea el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* (PASA).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “La palabra en la novela”. En *Teoría y Estética de la novela*, 77–236. Madrid: Taurus, 1989.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de poética y retórica*. México: Porrúa, 2008.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Distrito Federal: Alfaguara, 2005.
- García Martínez, Bernardo. “Los años de la expansión”. En *Nueva historia general de México*, 217–62. México: El Colegio de México, 2010.
- Garro, Elena. *Cuentos completos*. Distrito Federal: Anagrama, 2016.
- . *La semana de colores*. 2a ed. Distrito Federal: Porrúa, 2015.
- . *Testimonios sobre Mariana*. Distrito Federal: Porrúa, 2006.
- . “Un hogar sólido”. En *Teatro completo*, 3–13. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Glantz, Margo. “Elena Garro y sus enigmas”. *Letras Femeninas* 29, núm. 1 (2003): 16–35.
https://www.jstor.org/stable/23021057?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.
- . “Los enigmas de Elena Garro”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1999): 681–97.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120681A/22772>.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”. En *Escribir la infancia*, 109–25. México: Colegio de México, 1996.
https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnpqs.10?seq=1#metadata_info_tab_contents.

- Landeros, Carlos. *Yo, Elena Garro*. Distrito Federal: Lumen, 2007.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1970.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. III vols. México: Siglo XXI, 2000.
- . *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. 5a ed. Vol. I. III vols. México: Siglo XXI, 2004.
- . *Tiempo y narración: el tiempo narrado*. Vol. III. III vols. México: Siglo XXI, 1996.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*. Distrito Federal: Porrúa, 2005.
- . “La magia innovadora en la obra de Elena Garro”. *Casa del tiempo*, núm. 10 (agosto de 2008): 41–46.
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf.
- Rosas Lopátegui, Patricia, y Rhina Toruño Haensly. “Elena Garro. Entrevista”. *Hispamérica: Revista de literatura*, núm. 60 (diciembre de 1991): 55–71.
<https://www.jstor.org/stable/20539597>.
- Sánchez Ayala, Lizbeth. “Imaginación, metáfora y lo sobrenatural: Leli y Eva en La semana de colores”. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
<http://132.248.9.195/ptd2017/noviembre/0767750/0767750.pdf>.
- Seydel, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. España: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.

Solé Zapatero, Xavier. *Algunos problemas de la poética narrativa de “Todas las sangres” de José María Arguedas*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.